



L'instant partagé

De nouvelles médiations culturelles et artistiques

Nouveaux médias et nouvelles technologies

Nouveaux publics

« Je crois que la culture dans nos sociétés est un des lieux du sacré » P. Bourdieu

En guise d'introduction

En fait, le véritable problème, c'est celui de l'instant. L'instant où l'on éprouve, ou l'instant où l'on n'éprouve pas. C'est un grand mystère, que celui du ressentir. Surtout celui du ressentir esthétique. Par instant il nous attache, il nous rattache à un savoir, parce qu'il y a toujours un savoir dans le voir, un connaître dans le reconnaître, sans qu'on le veuille, par héritage, par culture transmise, séries d'initiations au regard, à l'oreille ou au goût. Par instant il nous libère, parce qu'il n'y a pas besoin d'en savoir bien lourd sur le monde pour pouvoir s'en émerveiller, en être terrorisé à d'autres, en être ému de toutes les façons possibles. D'une certaine façon la sensation esthétique est inscrite au cœur de nos fascinations enfantines. Mais le dire comme cela ce serait le dire de façon beaucoup trop simple. Même les enfants savent. Ils savent par exemple qu'il y a des injonctions à aimer ou à détester ou à trouver ceci ou cela beau et touchant. Ils savent qu'il y a des prescriptions. Des prescripteurs : les parents, les professeurs, les copains également. Ils savent aussi que parfois il faut faire comme si, pour apprendre. Ce sont des êtres mondains, comme nous. Mais eux, comme nous, ne sont pas que cela.

On rentre dans la vie et on ne commence à la comprendre qu'avec les mots des autres. Pour moi, entre autres, cela a été par exemple ce mot de Fernando Pessoa : un mauvais poète c'est quelqu'un qui croit devoir ressentir. Un bon poète est quelqu'un qui croit ressentir. Un poète c'est quelqu'un qui ressent. Très vite, j'ai compris qu'il ne parlait pas simplement des poètes. Il parlait des interprètes (rien de pire qu'un acteur ou un chanteur qui croit devoir ressentir une chose à un moment donné, ça sur-joue, ça tombe faux, ça croit au modèle et ne porte donc pas d'émotion singulière).

Mais cela parlait aussi des spectateurs.

Des interprètes à leur façon également.

Le « croire-devoir-ressentir » a un lien direct avec la mondanité. Je me souviens de cette analyse de Deleuze sur Proust, et sa recherche du temps perdu. Il explique que *La recherche* n'est pas un roman de la mémoire, fût-elle involontaire. C'est un roman d'apprentissage. De décryptage de signes. Il explique que la mondanité, c'est l'empire des signes vides. Il s'agit de donner des signes, de façon à être reconnu d'un côté ou de l'autre de la barrière, Guermantes ou Swann par exemple, ou plus exactement Guermantes ou non-Guermantes. Madame Verdurin ne rit pas : elle fait le signe de rire. Dans ce cadre, on vient au spectacle, au théâtre ou à l'opéra pour dire qu'on y vient. On va au musée pour se distinguer. C'est un des premiers problèmes de la médiation culturelle et artistique. Le problème de l'élargissement ou du renouvellement du public. Celui de sa place. Cela pose on va le voir directement le problème de la légitimité de la prescription. Celui de la hiérarchisation des arts, avec ce qui se cache derrière, la violence symbolique, ou le capital culturel déterminant dans notre champ, par notre champ culturel, des distinctions, des dominations sous-jacentes.

C'est Pierre Bourdieu qui relevait dans les années 70 dans une série d'entretiens réalisés pour une étude sociologique les différences de comportements entre des ouvriers, auxquels on présentait un tableau et devant lequel on leur demandait de réagir, et des cadres auxquels on demandait la même chose : les uns disaient « ben oui, je ne sais pas, oui, c'est pas mal » et même parfois « c'est bien fait ou c'est beau » ; les autres le plus souvent « Ah oui, remarquable, remarquable ». Les uns n'en disaient pas beaucoup plus que les autres. Il est vrai qu'il y a une sorte de paresse de la parole qui peut nous saisir après une jouissance esthétique, comme dit Barthes, et qui ne nous permet plus que de dire des banalités du genre, à moins d'y substituer une forme de discours rationnel, faussement explicatif, parfois lourdement didactique, celui des spécialistes, des professeurs et des critiques. Second problème de la médiation sans doute. Celui du discours, forcément performatif, parallèle à l'œuvre d'art, ou au spectacle autour duquel « ça cause ». Pour la dimension performative du langage, attendons d'y parvenir. Mais là encore, on va le voir, il est possible que ces nouvelles techniques, ces nouveaux médias fassent bouger les places et opèrent quelques métamorphoses.

Pour revenir à Bourdieu, il est évident que certains avaient sans doute mieux intégré que d'autres le code de ce qu'il était bon de dire, et peut-être même, de ce qu'ils

« croyaient-devoir-ressentir » devant un tableau. Et il est possible aussi que placés devant cette injonction tacite au ressentir, certains préfèrent se débarrasser de cette gêne pour se tourner vers des sensations dont les enjeux sont plus simples à comprendre, ou sans enjeux du tout, en se disant que « ça » n'est pas pour eux. En quoi nos nouvelles technologies, nos nouveaux médias peuvent-ils changer la donne ? C'est à ça aussi qu'il va nous falloir réfléchir.

Quoique. Dès que l'on accumule les mots « nouveaux » (nouveaux médias, nouvelles technologies, nouvelles médiations, nouveaux publics) il est possible que l'on découvre de vieux problèmes auxquels nous n'avons pas su donner collectivement de réponses. Celui de la « démocratisation des œuvres majeures de l'esprit » par exemple : j'ai cru pendant longtemps que c'était la formule employée par Malraux quand il a fondé notre ministère de la Culture, et la philosophie sous-jacente de nos politiques culturelles. En réalité, la rédaction exacte du décret instituant le ministère des Affaires culturelles se substituant à celui des Beaux-Arts je crois était plus vaste. Cela donnait : « *Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et de favoriser la création des œuvres d'art et de l'esprit qui l'enrichissent.* » Vaste et beau programme en effet. Mais problème : dès la fin des années 80 les études montraient que quelles que soient les politiques de décentralisation, d'actions culturelles mises en place, c'étaient souvent les mêmes que l'on retrouvait au musée, au théâtre, au concert. Avec, depuis, un constat pour certaines formes de nos spectacles « savants » plus alarmant encore : vous avez certainement entendu parler du sociologue Stéphane Dorin et de son étude sur les spectateurs de musique classique – établissant que l'âge médian des spectateurs du classique était de 36 ans en 1981, et s'élevait à 61 ans en 2015. Cela dit, il faut remarquer en même temps que toutes les formes de musiques sont touchées : les spectateurs dans les salles de spectacle ont tendance à vieillir. Nouvelle question ici : qu'est-ce que ce vieillissement pourrait avoir à nous dire ?

Plutôt que vouloir tout de suite répondre à la question (en cherchant par exemple à voir dans ces nouvelles technologies un recours possible, ce qu'elles ne sont pas, en tout cas pas seulement) posons que ce vieillissement est un des cadres dans lequel une autre

question plus ample se déploie, celle de la transformation des usages, et plus profondément celle des métamorphoses actuelles des points d'accès à la culture et à l'art, c'est-à-dire des transformations de la culture et de l'art même. Ces mutations interrogent la place du spectateur comme celle de l'auteur, déplacent les fonctions, modifient l'ensemble des imaginaires dans lesquels nous avons l'habitude de nous situer.

Si l'on s'en tient à la musique, le premier des arts et la première des industries culturelles à avoir été bouleversés par la transformation digitale, du fait des transformations des outils de production, de reproduction et de diffusion du son, cela signifie-t-il pour autant que nous entendons tous moins de musique qu'avant ? Non, bien entendu. C'est même le contraire : certainement nous n'en n'avons jamais entendu autant – il faudrait voir ensuite ce que nous en retenons. Le XX^e siècle lui-aussi a vu l'apparition de nouveaux médias, qu'on analysera plus longuement tout à l'heure, puisque c'est là d'où l'on vient. Et posons que la radio, l'industrie du disque, et la télévision par la suite ont eu pour la musique, pour sa création, pour sa production, pour ses modes d'en vivre, comme pour la « consommation » musicale autant de conséquences sinon plus que l'apparition du Mp3 en 1993, l'émergence des plateformes de téléchargement et de *streaming* qui en sont les conséquences : avant tout cela, écouter de la musique était une chose rare, aller au concert, à l'église ou au bal n'avait pas cet effet d'accompagnement quasi cinématographique que nous propose l'industrie et l'artisanat musical d'aujourd'hui. Nous voilà donc avec une nouvelle mobilité de la "consommation" musicale, comme il y a de nouvelles mobilités d'accès à l'information, de nouvelles dispersions de savoirs, avec de nouveaux types de partages, de nouvelles publicités de nos goûts, bref avec un tout nouvel accompagnement sensible du roman de nos vies.

Pour Paul Valéry, l'apparition de nouveaux moyens techniques modifie « non seulement les formes de l'Art, mais son concept même ». Lui, parlait à son époque, de la photographie, de la sérigraphie. Il est à noter, et je rejoins ici à nouveau le fil de la réflexion sur la médiation culturelle, qu'aux époques de ces transformations, aux époques d'adoption de nouvelles techniques, de nouveaux médias, la question de savoir ce qui est de l'art de ce qui n'en est pas s'est toujours posée. Au XX^e siècle, certains des

premiers penseurs à analyser la culture de masse se sont élevés - contre la photographie par exemple « simple reproduction optique des choses » opposée à la peinture (celle de Rembrandt pour Georg Simmel en 1917) qui « saisit leur signification et leur vérité intérieure » - ou contre le cinéma auquel on ne reprochait pas seulement son origine foraine, mais le stéréotype obligée des histoires et des personnages racontés (pour Theodor Adorno « les stars de cinéma les mieux payées ressemblent à des images publicitaires pour des articles non-spécifiés ») ou encore la subjectivité distraite et éclatée du spectateur (le spectateur de cinéma est un sujet distrait qui s'inscrit dans une collectivité... « la masse distraite fait pénétrer en elle l'œuvre d'art »... etc). « Dans les années 50, des artistes de l'Institute of Contemporary Arts, à Londres se sont fait les avocats de la culture populaire du temps : les bandes-dessinées, les films, la publicité, la science-fiction, la pop-musique »... Roland Barthes à ce propos, comme souvent, a une jolie formule : dans le régime des nouveautés, dit-il « il y a toujours deux voix, comme dans une fugue – l'une dit « ceci n'est pas de l'art », l'autre dit en même temps « je suis de l'art ». Ce n'est pas nouveau : au cours de l'histoire de l'art, le peintre lui-même, finalement l'image même de l'artiste, a du lutter plusieurs siècles pour passer des « arts serviles », c'est à dire des « arts de la main » et de l'imitation des choses, de l'artisanat au paradis philosophique des arts libéraux, et à la fameuse phrase de Léonard de Vinci qui clôt le processus d'ennoblissement « la *pittura è cosa mentale* ». Symboles de ce couronnement, relevé par Stefan Zweig : lorsque Charles Quint, au grand scandale de ses courtisans, se baisse pour ramasser le pinceau du Titien, simple fils de berger ; ou quand Michel-Ange ordonne au Pape lui-même, qui lui obéit, de le quitter pour le laisser travailler tranquillement à sa Chapelle-Sixtine. Cela dit quelque chose de l'activité artistique, et de la médiation qui l'accompagne. Il y a une autorité du sacré dans l'art, quand il se sent légitime : il y a un pouvoir de l'artiste quand il est consacré. Il a l'autorité de faire des choses avec les mots. Comme les dieux quand ils créent leur monde. D'où les métaphores de créateur ou de création pour en parler. Et parallèlement, pour que le pouvoir d'un artiste soit reconnu, il faut que des mots l'aient baptisé : un peu à la façon de l'assomption du crapaud en Prince, de l'eau en eau bénite, ou du métal en monnaie. Là sont les places de prescription : journalistes, critiques, professeurs, conseillers Drac, directeurs de galerie, directeurs de théâtre etc. En tout état de cause ce n'est pas parce que nos sociétés sont laïques que le sacré y a disparu, bien au contraire.

Nous connaissons tous cette forme de timidité respectueuse, de pudeur un peu craintive, de trac, quand on rencontre un artiste ou une personnalité qu'on admire. C'est ce que les Grecs nommaient l'*aidos*. Cet effacement de soi peut même virer à l'hystérie chez les fans. C'est le sociologue Bernard Lahire, qui le pointe à nouveau, dans *Ceci n'est pas qu'un tableau*¹: « il faut affirmer la présence fondamentale, centrale, de la magie et du sacré, de l'envoutement et de la foi au cœur des pratiques sociales contemporaines, notamment dans l'économie des relations de pouvoir »... La chose sacrée est celle que le profane ne doit pas toucher... Alors, les distances protocolaires, les distances entre juges et accusés, la rampe des théâtres, leurs architectures qui les ont fait ressembler à des temples, la séparation des œuvres picturales dans des espaces dédiés, la scénographie des conférences et des cours magistraux etc... ce sont toutes des modalités de mise à distance qui indiquent non seulement une coupure, mais une élévation, et une prise de pouvoir. D'où peut-être dans le monde de la culture une part de la crise traversée : nous vivons selon des régimes, des allants de soi, des évidences in-interrogées, et incorporées sous formes de « dispositions à percevoir, penser, sentir, agir d'une certaine façon » : en tout état de cause, la culture est une notion forgée sur la base d'un regroupement d'activités perçues comme héritant d'une part du sacré dans une société laïque et marchande (les arts, le théâtre etc...) et nous agissons en fonction de notions de sacré, d'admiration, d'authenticité etc sans les reconnaître, c'est à dire sans voir en quoi elles peuvent ou non poser problème. Ou à l'inverse, on désacralise dans le vide, sans trop savoir quoi. Le problème, c'est bien celui de l'aura, de l'intimidation qu'il va falloir dissiper, « se libérer de l'emprise qu'ont sur nous les grands noms », des grands noms qui ont valeur de fétiche monnayable sur le marché de l'art - sans renoncer pour autant à l'ambition de dire quelque chose du régime des arts et dont il va nous falloir redéfinir aussi les contours.

¹ « Ceci n'est pas qu'un tableau, essai sur l'art, la domination la magie et le sacré » Ed. La découverte, 2015 : « *En 1657, Nicolas Poussin peint une Fuite en Égypte au voyageur couché. La toile disparaît ensuite pendant plusieurs siècles. Dans les années 1980, plusieurs versions du tableau réapparaissent, de grands experts mondiaux s'opposent, des laboratoires d'analyse et des tribunaux s'en mêlent et nombreux sont ceux – galeristes, experts, directeurs de musée, conservateurs, etc. – à vouloir authentifier et s'appropriier le chef-d'œuvre. L'une des versions sera finalement acquise pour 17 millions d'euros par le musée des Beaux-Arts de Lyon* ».

Si l'on comprend l'importance de l'appropriation d'un espace par l'usage, la possibilité d'ouvrir les espaces hétérotopiques des théâtres, ou des bibliothèques, pour en faire des espaces partagés, des tiers-lieux, ouverts sur leur voisinage, pour en faire effectivement des espaces hybrides d'échanges de savoirs et de biens communs culturels pourrait être une piste de recherche, dans un premier temps hors du moment du spectacle, en organisant une mixité d'activités de façon à recréer du proche, par le lointain du numérique également. Vous en connaissez sans doute quelques exemples mieux que moi puisque cela fait partie des réflexions de bien des théâtres (celui du Théâtre Universitaire de Nantes, où on a cherché à repenser la billetterie, la place du public dans la deuxième partie du programme de saison, celle des prises de paroles d'artistes, etc.) : « à la croisée entre le livelab, le learning center, le faclab ou l'idée de Tiers Lieu culturel, cet espace sera une plate-forme d'expression de nouvelles logiques d'accès et de construction des connaissances sur le modèle « pair a pair »... On pourra bien entendu revenir sur l'ensemble de ce vocabulaire.

Ou plus proche d'ici regarder ce qui s'est fait l'année dernière avec le *hackathon* de *l'Avant-scène Théâtre* à Cognac avec l'aide de l'UBIC (Université de Bordeaux-Interculture), où là encore, on a retrouvé *livingLab*, 3^e scène, en parallèle avec une résidence d'artistes, des espaces de *co-working* et de *fabLab*...

Ou regarder du côté de la Comédie de Reims.

De fait, c'est effectivement dans cette direction de dissipation de l'aura que je vois pour les structures de spectacle le plus de piste de renouvellements de publics, incluant aussi des outils numériques, dans « le cadre d'une refondation de l'accueil, et de l'espace d'activité en résonance avec son territoire »². Aujourd'hui, il ne s'agit pas d'aller jusque là, mais simplement de faire ressortir les pistes de travail. De toutes façons, on commence à entendre ce qui se joue, et ce qu'il va falloir finir par faire jouer : le déplacement des lignes de distinctions et des fonctions (publics, lieux, artistes) auquel le numérique semble nous obliger – puisqu'il change nos comportements.

² Il serait assez opportun d'envisager alors, à l'échelle nationale, et sur le modèle des *Muséomix*, où des équipes composées de médiateurs, de graphistes, de programmeurs pendant un week-end à l'année sont hébergées dans un musée le temps de proposer un prototype, soit d'aide à la visite, soit d'outil de médiation, d'envisager donc des *Théatromix*, en quelque sorte, où les publics, les médiateurs, mais également graphistes, programmeurs et artistes envisageraient ensemble autour d'un spectacle de nouveaux outils et de nouvelles relations.

Alors voilà, et je finirais ici cette première partie introductive avant de me lancer dans le tableau des nouveaux médias et la problématique des nouveaux publics. Le sacré, ou plutôt le sens de la transcendance, finalement c'est aussi le cœur de l'analyse de Hannah Arendt dans « La crise dans la culture ». Un livre de 1960 qui au premier abord paraît bien loin du sujet des nouvelles technologies et des nouvelles formes de médiations culturelles et artistiques dont on va bien finir par parler. Pour Arendt, il y a deux crises dans la culture : la première, celle des philistins, c'est la crise européenne, c'est celle qu'on a déjà pointée par le biais des analyses sociologiques. On se saisit de la culture comme d'un signe distinctif, pour dire qu'on va au théâtre, comme on va au musée, comme on achèterait une belle voiture, pour indiquer que l'on appartient à une classe distinguée. Bien entendu, dans cette affiche du croire-devoir-ressentir, la rencontre intime avec l'œuvre (il faut souligner intime) et sa signification est échappée, il ne reste plus rien qu'une coquille de comportements autour d'un centre vide. (Une remarque cependant : quels que soient les régimes, et les époques, l'accès à la culture a souvent été synonyme d'ascension sociale. Dans l'Afrique du nord romaine, qui était considérée comme le grenier un peu éloigné de Rome - et cette notion d'éloignement est à relever - pendant les trois ou quatre premiers siècles de notre ère, au nord de l'Algérie comme en Tunisie, l'accès à la culture latine a joué ce rôle là : on a trouvé sur la tombe du petit-fils d'un soldat africain l'inscription de sa fierté à être devenu « professeur de lettres latines », et un autre semble s'appeler lui-même le « Cicéron » de sa petite ville. L'accès à la culture peut être un signe de distinction, comme aujourd'hui faire valoir que l'on parle anglais paraît indiquer en quelques néologismes que l'individu fait partie d'une classe dominante - *mais cela peut être également un signe de promotion sociale véritable (comme on peut véritablement parler anglais.)*)

L'autre crise de la culture, que Hannah Arendt a rencontrée au moment de son exil aux Etats-Unis, c'est donc celle qu'elle nomme américaine, c'est la modalité selon laquelle le produit culturel est un produit comme un autre, et répond donc aux mêmes exigences que tous les produits : l'exigence de renouvellement en premier lieu. Il faut qu'il y ait toujours du nouveau pour pouvoir vendre. On comprend bien que sous ce régime la culture et l'art, qui étaient des formes de recueil de choses et de mots destinés à traverser le Temps, à lutter contre la mort (Malraux disait *la culture c'est l'héritage de la noblesse du monde*, ou encore *l'art c'est ce qui en nous échappe à la mort*, et Claude Lévi-Strauss *l'art n'a jamais été qu'une machine à supprimer le Temps*), sous ce régime de la

crise américaine, du renouvellement permanent, de l'obsolescence programmée dira-t-on, aucun chef-d'œuvre ne peut vraiment survivre : après Hamlet, il faudrait produire Hamlet 2, ou le retour d'Ophélie etc... Et avec cet exemple peut-être commence-t-on à toucher quelque chose qui ressemble à notre époque. Le web, le média connecté c'est effectivement le régime de l'actualité permanente et du commerce en ligne. Mais ce n'est pas que ça.

Le cadre :

Ici, on peut faire un point d'étape. Nous avons le cadre. Nous avons devant nous l'antique lutte entre art noble / art populaire, ou goût barbare / goût distingué (chez Kant), qui est finalement un problème assez habituel de la médiation culturelle et artistique. Et puis il y a la question de « Qu'est-ce qui fait culture ? », « Qu'est-ce qui fait art ? » à une époque de transformations rapides et d'appropriations digitales dont on va essayer maintenant de comprendre les énergies, c'est à dire à la fois les mouvements volontaires, et les inerties qui en renforcent les effets.

Pour le premier point, celui des compétitions entre pratiques culturelles plus ou moins nobles, entre ceci est de l'art et ceci n'en est pas, il faut vous dire, on le sait tous, le débat s'ouvrira à chaque génération. Il y a bien sûr un rapport au temps et un rapport à la mort, à ce qui peut être préservé de l'oubli. En fait ce n'est pas pour rien que dans la mythologie grecque les Muses sont les filles de Mnemosyne : c'est dire en une image que la mémoire est la mère des arts. Mais le reste réside dans le goût. Dans les Métamorphoses d'Ovide est racontée l'origine de nos bonnets d'âne : c'est à l'issue d'un concours de musique entre Apollon (jouant de la lyre), et le Dieu Pan (jouant de la flute) ; Apollon gagne et tous en sont d'accord : les montagnes et les plantes, les Dieux, les humains et les bêtes. Seul Midas par manque de goût choisit Pan. Apollon en colère fait donc pousser à ses tempes des oreilles d'âne (signe absolu de sa stupidité, et de son entêtement), que Midas cache immédiatement sous un bonnet rouge. Mais l'histoire ne s'arrête pas là. Un des esclaves de Midas qui s'occupait de lui couper les cheveux s'aperçoit de l'infortune de son maître. Celui-ci lui fait promettre de taire son infirmité. L'esclave accepte mais, n'y tenant plus, il va dans la forêt, creuse un petit trou dans la terre, et y souffle le secret. Puis il repart. Mais ensuite, des roseaux poussent qui en bruissant dans le vent révèlent le manque de goût de Midas au monde entier.

Ce qu'il y a de beau dans le poème d'Ovide, ce sont bien ces roseaux : ils indiquent la place de la rumeur dans l'état de la reconnaissance esthétique. La rumeur participe de cet état de fait de classement, de hiérarchisation des goûts, participe au jugement de valeur et aux classements des arts.

Cela fait penser aussi à ce dicton chinois qui dit que beaucoup de gens jugent de la valeur d'un tableau non avec les yeux, mais avec les oreilles, en fonction de ce que on leur a dit. Ce que le monde numérique introduit ici, comme on va le voir, c'est une redistribution des souffles de roseau, où l'utilisateur anonyme bruisse et prescrit à son tour. La nécessité de mettre en place (par les médias sociaux, ou par des plateformes collaboratives, ou les sites ou applications de partage de média) ce qui nous permet d'écouter à notre tour s'intègre de fait au travail, de médiation s'il en faut, à accomplir.

Mais repartons de l'instant du ressentir - pour revenir à la question de ce que l'on accepte comme prétention artistique à l'ère électronique. L'instant de la rencontre avec une œuvre, un spectacle, un tableau, un livre, un film, une installation, une sculpture, etc. La sensation esthétique c'est toujours l'instant de la rencontre entre un sujet, vécu comme une intimité secrète, interprétant pour elle-même, et un dispositif de sens abandonné dont le mobile est peut-être d'émouvoir, mais pas forcément, et même : pas essentiellement. L'essentiel ici est une question de présence : ici et maintenant. Ce peut-être une question de re-présentation, de ré-palpitation (comme en théâtre ou en littérature ou au cinéma) une façon de sauver l'être par l'instant d'une apparence (comme en peinture ou en photographie), ou le partage d'instant de présence comme en poésie, en musique ou en danse. C'est très rapidement dit : il existe des rapports complexes à la présence dans chacun de ces arts. Mais l'instant de la rencontre c'est le moment où quelque chose de très intime (une intériorité, *interior* en Latin c'est ce qu'il y a de plus interne, c'est un mot qui avait à faire avec les entrailles, et l'enroulement des intestins) rencontre quelque chose - de lointain, quelque chose des confins qu'on peut avoir la surprise de ressentir en soi. Au XIXe siècle, à l'époque romantique, au summum des émotions de l'intériorité il y eut l'apparition du syndrome de Stendhal : quand l'émotion esthétique vous faisait physiquement défaillir (pour Stendhal, c'était devant la basilique de Santa Croce à Florence, devant laquelle il s'évanouit presque).

Seulement voilà : une intériorité, ce n'est pas un absolu, c'est d'abord une question de

rapport, essentiellement la question du rapport de l'individuel à la collectivité dont il ressort. (Ce n'est pas pour rien que dans l'histoire des émotions le mot même « intériorité » n'apparaît en Français qu'au XVI^e siècle.) Et il faut alors se rappeler que dans l'histoire humaine, le rapport de l'individuel au collectif a subi plusieurs transformations - et à chaque fois du fait d'une révolution, ou d'une évolution « médiatique »... Entendons-nous bien. Si l'on me permet de confondre dans un premier temps le produit, et ce qui le produit, il faut entendre quand je parle de médias quelque chose qui est plus comme un milieu, un entre les choses ou plutôt un entre-les-êtres-qui-passent, un milieu anthropogène où se transmettent de la mémoire, des histoires qu'on se raconte, du « small talking » bien sûr, du *flatus vocis* (du souffle de la voix humaine), de la voix blanche qui ne dit pas grand-chose, sinon une couleur, un climat, des humeurs, un air du temps - mais aussi des expériences qu'on partage, des façons d'aimer... C'est un milieu peuplé d'auras, d'anamnèses et de revenants, rempli de légendes, de mythes originels, de cosmogonies diverses, d'apocalypses et d'angoisses, d'explications scientifiques ou magiques du monde... C'est un milieu en quelque sorte, où croît l'imaginaire humain et ses effets de réel. Mais bon, un média c'est un milieu, mais c'est aussi un moyen technique. Et en ce sens, les cultures orales, l'écriture, l'imprimerie, le mass-média, les médias sociaux ou les nouveaux médias du particulier ont tous selon leur façon modifié ce climat d'entre-les-êtres-qui-passent, trouvé et multiplié les points d'accès aux savoirs et à la mémoire collective, transformé à chaque étape de leur usage les rapports de l'individuel à la communauté, métamorphosé les absences pour les présents, l'imaginaire des choses - et la poursuite des morts par les vivants : parce que c'est ça aussi, la culture. Mais pas seulement : il n'y a pas que du patrimoine bien sûr.

Une brève histoire des médias :

Alors nous y voilà. Quel est le sens de ces nouveaux outils, à quoi peut nous servir ces nouveaux médias sur le champ culturel et artistique ? Qu'est-ce qu'ils transforment des rapports de l'individuel au collectif, des rapports de l'individuel au savoir et à la mémoire collective ? Qu'est-ce qu'ils modifient dans les faits de notre intimité ? Qu'est-ce qu'ils changent dans la légitimité des prises de parole ? Quelles sont leurs spécificités ?

Ils ne sont pas apparus sur rien. Il va nous falloir raconter l'histoire - c'est à dire, dire de là où ça vient. De là où on vient. Parce que si on n'inscrit pas les nouveaux instruments et

médias techniques dont on va finir par parler (des applications comme *Instagram*, *Snapchat*, *Périscope*, *Facebooklive*, des sites et applications de microblogging ou de curation, *Tumblr* ou *Pinterest*, et qui pour certains d'entre eux sont des noms de passage, puisqu'il y a une certaine volatilité des usages, des compétitions féroces entre services et applis, entre applications et web-applications, mais leurs fonctions principales resteront) et s'il faut aussi discuter des avantages ou non de telle ou telle plateforme et quels publics on pense y trouver - si on n'inscrit pas cet ensemble dans le cadre d'un temps long, ou d'une pensée du temps long, en plus d'une stratégie de médiation, il y a fort à parier que ce ne serait pas nous qui utiliserions les outils, mais les outils qui nous utiliseraient – d'ailleurs, ils nous utilisent déjà. Ce que je vais tenter ici, au cours de cette seconde partie, c'est de faire ressortir les points communs, et donc en creux, les différences, les particularités de chaque média, afin de chercher à comprendre quelles furent leurs conséquences au cours de l'histoire de leur adoption – et surtout de dégager les particularités de ces nouveaux outils dont il semblerait parfois que ce sont nos enfants ou nos étudiants qui nous en enseignent les usages.

Il faut dire que tout déplacement du rapport au savoir, ou à la mémoire, avant même d'avoir des conséquences dans le régime des arts a des effets sociaux et politiques qui peuvent être immenses. Car cela modifie les rapports de domination entre sachants, ou savants, et ignorants, entre gouvernants, et gouvernés, entre « créateurs » et « diffuseurs » et les légitimations des places se font pour un temps plus difficiles. Il est vrai qu'il y a toujours dans le savoir un pouvoir secret, une virtualité de pouvoir. On va donc retrouver face à cette redistribution des pôles de savoir, les mêmes réticences – parfois même, à travers les siècles, les mêmes arguments. Entendez bien : si je passe par cette étape d'une brève histoire des médias, c'est aussi pour nous décomplexer à l'usage de plateformes ou d'applications dont l'introduction, semblant brouiller la frontière entre public et privé, organisant la compétition des savoirs et des formes d'expressions, a pu nous laisser quelques fois disons-le un peu réticents.

C'est ainsi que Socrate a refusé l'écriture. C'est un fameux passage du *Phèdre* de Platon. Rapidement : il donne trois arguments. L'écrit ce n'est pas une mémoire, c'est une mémoire dont on se débarrasse. C'est une fausse mémoire. (Cela appelle trois siècles plus tard ce que Jules César déplore dans un de ses commentaires à la Guerre des Gaules :

« De mon temps les gens étaient savants. Ils connaissaient l'Iliade et l'Odyssée par cœur. Maintenant il suffit qu'ils sachent lire. ») A ce premier argument, deux remarques : dans toutes les cultures orales des techniques de mémorisation et de transmissions se sont élaborées (du Palais de mémoire de Simonide de Ceos et utilisé jusqu'au XVIIIe siècle en Europe (Giordano Bruno, Matteo Ricci) à la versification, au chant ou à la narration dont une des fonctions fondamentale est effectivement la remémoration, afin de consigner des expériences, et de tirer des leçons). Et de fait, dans ce domaine il se peut que l'écriture ait modifié ou supplanté des savoir-faire. L'écriture déporte la mémoire – et c'est d'autant plus malheureux, pour Socrate, que la recherche de la vérité est forcément issue d'un dialogue, d'une dialectique, d'une maïeutique, qui a besoin pour cela de deux caractéristiques qui échappent à l'écrit – et ce sont ces deuxième et troisième arguments : il faut qu'à ce qu'on dit on puisse répondre (or le texte écrit ne fait que répéter autant de fois qu'on y revienne toujours la même chose) ou que le texte a contrario puisse se défendre (mais il n'est jamais que livré à lui même, comme un orphelin privé de son auteur) ; et il faut, pour qu'un dialogue puisse se tenir, s'adresser à quelqu'un en particulier, être dans « l'adresse à », or le texte écrit va ça et là, de droite et de gauche, il rencontre indifféremment le savant et l'ignorant, et si le savant peut faire le tri, l'ignorant très certainement non, et c'est ainsi qu'il pourra arriver qu'on tienne communément une chose juste du simple fait qu'elle soit écrite. Bref en résumé : l'écrit, c'est une fausse mémoire, un faux savoir, un langage figé contraire à la recherche de la vérité, et si je puis me permettre cet anachronisme l'écriture est la porte ouverte au royaume des contre-vérités, au royaume des *fake news*.

On voit où je veux en venir : ce sont des arguments entendus à l'origine sur les savoirs donnés par Wikipedia, sur le dérèglement des savoirs des étudiants qui peuvent très bien se contenter maintenant d'interroger un moteur de recherche, et des arguments d'aujourd'hui utilisés par le mass-media pour disqualifier globalement ce qui peut se passer sur le web. Je ne tiens pas qu'il n'y a pas de raisons de temps à autre de le faire. Je me contente de souligner des ressemblances. Et je retiens en plus, dans un coin de ma page, ou comme une retenue dans un calcul, que la « verticalité » du texte écrit, son adresse générale, c'est justement ce à quoi s'attaque une caractéristique de nos nouvelles technologies, sinon sa caractéristique principale - et sur laquelle il va absolument falloir revenir : l'interactivité.

Pourtant, malgré Socrate, bien sûr, l'écrit s'impose. Et les conséquences sont énormes bien sûr, on les connaît. Préhistoire-Histoire etc etc. Cette découpe est certainement plus romanesque que scientifique. Donc, l'écriture s'impose, du fait même de son rapport particulier à l'absence (l'absence de l'auteur, absence des sujets dont on parle etc). Et il bouleverse une première fois les rapports de l'individu au collectif dont nous parlions. Par jeu, ou par volonté de faire image, il m'est déjà arrivé de dire que l'être humain était un primate avec des goûts d'oiseaux. Nous aimons venir nous placer sous une sorte de même cloche acoustique afin de vibrer ensemble aux mêmes instants aux mêmes informations sonores. C'est ce que Peter Sloterdijk appelle le phonotope (dans sa trilogie des Sphères). Dans les cultures orales, la parole est toujours contextuelle, elle nécessite toujours la présence de celui qui parle comme la présence de celui qui écoute. Nous sommes soumis à l'enchantement de la parole de proximité. D'une certaine façon, quand nous allons aujourd'hui au concert, au théâtre, au meeting, au stade etc nous réactivons le plaisir d'entendre en présence l'acteur, la comédienne, le musicien, la chanteuse etc. C'est une part de ce qu'il nous faut essayer de faire comprendre, dans la magie du spectacle vivant : celui de la magie de cet instant où la voix se casse, ou pas, où le geste se déploie dans l'espace sans brouillons ni retenue possible, où la note est donnée. Nous adorons céder à l'enchantement de la parole proche et à l'instant de présence partagée. Que fait l'écriture ?

Elle organise l'apparition de la parole du lointain. D'une certaine façon, c'est ça que j'aimerais appeler un système médiatique : l'organisation de l'apparition de la parole du lointain. En conséquences : l'écriture, certes, c'est l'apparition de la parole du lointain géographique, et cela va permettre d'édifier des systèmes sociaux géographiquement beaucoup plus vastes, la volonté écrite du gouvernant, authentifié par un sceau, pouvant aller donner ses ordres à des populations lointaines alors même qu'il est absent. Finalement l'écrit a à voir avec le développement d'un réseau, routier celui-là. Mais la lecture relève d'une opération magique plus riche encore : une opération réellement chamannique en terme de possessions et d'absence ; c'est l'apparition de la parole du lointain temporel, c'est l'apparition de la parole du passé. C'est l'apparition de la parole des morts. Je puis si je le veux entendre encore aujourd'hui, alors pas avec le grain de sa voix, ni dans sa langue, l'esprit de Sénèque ou d'Aristote. Cela va nous permettre d'engranger les paroles qui valent. Tout le paradigme de notre mot culture naît là, avec les livres, dans les bibliothèques des voix passées, et dans le tri de ce qu'il est permis

d'oublier, de ce que parfois on retrouve (comme Jacques Amyot retrouvant au XVI^e siècle dans les archives du Vatican Plutarque, et *ses vies parallèles des hommes illustres*, permettant quelques années plus tard l'écriture de quelques tragédies shakespeariennes) et dans ce tri de ce qui vaut encore et vaudra des siècles plus tard, on découvre une part de notre administration culturelle patrimoniale. (Cela me rappelle aussi ce commentaire ou cette figure dans le film de Chris Marker et d'Alain Resnais, *les statues meurent aussi* : « Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l'histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l'art. Cette botanique de la mort, c'est ce que nous appelons la culture ».)

Enfin, très vite, dans l'imaginaire collectif, l'écrit devient la forme même du savoir, et de la mémoire. Le clerc, le lettré, c'est celui qui sait, et qui sait « écouter les morts avec les yeux » comme l'écrit encore Quevedo au XVII^e siècle. Il faut imaginer ce que pour un illettré regarder un homme lire devait signifier. Quelle autorité était confiée à celui qui savait lire.

De fait, il y a encore une chose qui découle de la lecture. Un premier processus imaginaire d'émancipation du proche : la lecture soustrait l'individu qui lit à la communauté sonore qui l'entoure. A la fin du IV^e siècle, vers 385 après Jésus Christ, St Augustin décrit sa surprise face à Ambroise (St Ambroise) l'évêque de Milan, plongé dans une lecture silencieuse – il faut dire que ça ne se faisait pas on lisait pour les autres, à voix haute, de façon générale, on traduisait la parole pour les autres... : « Lisait-il, ses yeux parcouraient les pages et son cœur scrutait le sens mais sa voix et sa langue se reposaient. Souvent en notre présence (...) nous le vîmes lire silencieusement, et jamais autrement. Et nous restions ainsi plongés en un silence continu. » On entend : l'aura qui entoure la lecture silencieuse est faite d'admiration mais aussi d'une réprobation morale sous-jacente. Celui qui se lance dans son tête à tête avec le livre se soustrait également à toute possibilité d'échange : il quitte le monde sonore de l'interlocution, au profit d'une intériorité inquiétante.

Il est vrai qu'il y a toujours une forme d'impolitesse finalement à préférer la parole du lointain à la présence des autres. Parfois même une forme de folie. Combien d'entre nous parlent-ils aujourd'hui apparemment tous seuls dans la rue ?

Remarque, digression. L'individu se crée par une sorte de soustraction à la foule, comme

par non-divulgarion semble-t-il, et par une forme d'écoute intérieure. Par le livre, mais également, par la faute qui se cache, ou un ensemble de secrets. « Ce que les premiers chrétiens écoutent, ce sont encore des voix extérieures, c'est des démons et des anges ; ce n'est que peu à peu que l'objet de l'écoute s'intériorise, au point de devenir pure conscience. (...) » relève Barthes dans son article sur l'écoute. *Mutatis mutandis*, l'empreinte (la possibilité) totalitaire de la foule c'est encore aujourd'hui ce à quoi nous avons à réfléchir tous, avec l'apparition d'une société de contrôle par la foule, dans l'utilisation des médias sociaux.

Continuons donc le panorama des évolutions médiatiques. Pas de positivisme naïf ici. D'autant que ce n'est pas parce qu'un média apparaît qu'il remplace le média dominant de l'époque précédente. Il s'y ajoute. Il devient une possibilité d'expression et d'écoute de plus. Mais cette progression chronologique nous permet de comprendre deux ou trois choses : à chaque modification, nouvelle invention technique, réorganisant le système d'apparition de la parole du lointain, les évolutions sociales sont considérables, les places changent, les imaginaires aussi : pour paraphraser Rancière, dont la pensée du *Spectateur émancipé* comme celle du *Maître ignorant* va énormément nous apporter par la suite, il s'opère à chaque fois une redistribution, de nouvelles lignes de distinctions, un nouveau partage du sensible.

Nous voilà donc à l'imprimerie plus de mille ans après St Augustin. A priori, quels effets pourrait avoir la Bible de Gutenberg sur une société européenne déjà pour une bonne part post-médiévale en bien des points - et christianisée ? Eh bien, là encore, *une nouvelle soustraction* de l'individuel *au collectif*. Disons qu'à partir du moment où je peux me promener avec la parole de Dieu dans mes affaires, la place de médiation de cette parole dont faisait profession l'Eglise et le clergé se trouve fragilisée. (Ce n'était pas la première fois : au cours du Moyen-Age, il en est arrivé des mésaventures à l'Eglise officielle, des doubles papautés, des schismes... Mais là), avec le livre imprimé, et sa démocratisation relative, c'est comme si la conscience critique individuelle avait trouvé sa métaphore de naissance. Cela va faire naître la Réforme, et les guerres de position religieuses qui vont avec. Retenons alors ceci : lorsqu'apparaît un nouveau média, les instances de médiations habituelles voient leur légitimité remise en cause.

Ce qui est intéressant, dans la poursuite de l'adoption de l'imprimerie, c'est bien entendu sa démocratisation. Le premier journal imprimé connu date de 1604, à Strasbourg. Le premier périodique anglais date de 1622. Il s'appelait *Weekly news of Italy*. Toujours cette idée d'avoir des nouvelles du lointain. Exactement à la même période, un peu avant je ne sais plus, était paru la première édition du chef d'œuvre de Robert Burton « Anatomie de la Mélancolie ». Robert Burton était un pasteur anglais, bibliothécaire à Oxford, d'après mes souvenirs, un érudit, un savant, tel que la fin de la Renaissance ou l'époque baroque savait encore en faire : il connaissait des livres entiers par cœur. Dans « l'Anatomie » on a calculé qu'il cite environ 1600 auteurs de l'Antiquité grecque et latine, du moyen-âge, des philosophes arabes et de la kabbale juive ; c'était un spécialiste. Et justement, voilà ce qui le chagrine : dans l'introduction à son livre, on l'entend qui se plaint... « Maintenant que tout un chacun à force de se gratter peut vouloir publier et mériter célébrité et honneurs »... Ce qu'il reproche c'est que les non-spécialistes, et non uniquement les plus savants puissent publier, et l'inanité générale de ce qui est publié... Là encore, une réticence, qui fait refrain reconnu... N'est-ce pas également ce qu'on a reproché aux débuts de la « blogosphère », ou aux débuts des médias sociaux... C'est vrai : à quoi sert de laisser des outils de publications à des personnes qui n'ont rien d'intéressant à dire... Quoique. Disons que cela place directement la notion de publication dans un autre espace que celui de l'autorité de la chose écrite. Cela pose la question de la légitimité des prises de parole, et des savoirs. Cela disperse les points d'accès au lointain. D'autant plus que cette démocratisation, malgré les larmoiements de Burton, va se poursuivre et s'amplifier.

On va même avoir à faire à ce qu'on a pu appeler une fièvre folliculaire au XVIIIe siècle. Une fièvre de l'imprimé. On publie, à Londres, Amsterdam, Genève, Paris, Madrid... On bouscule des idées reçues, on controve, on échange des idées... Politiquement on sait ce à quoi ce a pu mener, notamment en France... Mais quand on pense qu'aujourd'hui à chaque minute qui passe il y a plus de 120h de vidéos postées sur *Youtube*, plus de 100000 *posts* toutes les dix secondes sur Facebook, plus de mille *tweets* à la seconde, 50000 photos *Instagram* par minute... On pourrait se dire que c'est la planète humaine entière qui cherche à témoigner de son existence, et que nous sommes pareillement soumis à une telle fièvre de publications.

Parce qu'on vit exactement cela : et de la même façon que Walter Benjamin, dans *l'œuvre d'art à l'heure de sa reproductibilité mécanisée*, nous a expliqué que la photographie signait l'apparition de l'homme ordinaire au portrait, l'apparition de l'homme ordinaire à la visibilité (auparavant, pour disposer de son portrait, il fallait avoir les moyens, commander un peintre et le payer n'était pas donné à tous) il nous faut dire que ces nouveaux médias dont on parle ici, et qui sont eux répétons-le une nouvelle façon de distribuer autrement les accès aux savoirs, à l'information ou à la parole du lointain, c'est l'apparition de l'homme ordinaire à la publication, son apparition à la locution : on peut l'entendre parler, penser, réagir, émancipé des micro-trottoirs organisés sur un sujet, individu a priori libéré des sondages, sujet émancipé du mass-media – s'il ne l'est pas de la foule.

C'est d'ailleurs ce qui change tout, cette prise de parole. On va y revenir tout à l'heure sous un angle plus technique mais il est évident que les publications possibles données à chacun modifient l'ensemble des gestes professionnels que l'on connaît : tous les gestes professionnels sont bouleversés par le média connecté, par le média numérique, en fait, par le média interactif, puisque c'est là sa première propriété ; une propriété qui permet au spectateur de prendre la parole, de produire un discours, de relayer des connaissances, de proposer des services. A l'intérieur des institutions, cela crée des décloisonnements qui sont souvent sources de conflit, entre services com, service RP etc... Nous sommes entrés dans une société *many-to-many*, où tout le monde a la possibilité de parler à tout le monde. Internet agit métaphoriquement comme une nouvelle interface sociale, créant des sociabilités là où il n'y avait que de la distance (mais des éloignements aussi là où il y avait du proche, il m'est arrivé de voir au restaurant une famille dont les membres le temps d'une attente étaient tous penchés sur leur écran) recréant des identités particulières là où peut-être il n'y avait que la masse « des gens », mais les fondant ensuite dans les analyses statistiques et le big-data. Cela modifie très certainement les frontières du public et du privé, le cadre de l'imaginaire individuel et bien entendu tous les gestes professionnels. Taxis, hôteliers, médecins... Pour ce qui nous concerne, de façon symptomatique à l'heure de cette prise de parole généralisée, sont transformés tous les gestes de recommandation et de prescription : gestes de médiation, gestes des journalistes ou critiques, depuis plusieurs années déjà ce sont les médias sociaux qui font vendre la musique et non plus les

spécialistes – mais aussi le geste des professeurs : l'attitude pédagogique ne peut plus être la même lorsque les élèves disposent d'une source de connaissances quasi illimitée, sur le web.

Mais n'allons pas trop vite. Le mass-media, l'étape dont nous nous venons, c'est ce qu'il nous faut maintenant traiter parce que c'est de sa relative dilution dont on parle avec nos nouveaux outils, dilution de son apport imposant à « l'air du temps » (« l'air du temps » qui n'est finalement qu'une autre manière de nommer le phonotope), et de sa relative destitution de sa place de prescripteur que l'on parle également. Le mass-media a forgé le XX^e siècle. Ça a été la radio, le cinéma, la télévision. De fait, c'est une recreation extraordinaire et collective de cette cloche acoustique des sociétés orales, mais à distance, une cloche acoustique de longue portée. La radio, la télévision ont créé des langages nationaux, unifié des régions (le Toscan de Dante choisi pour l'Italien, plus que le Piémontais, le Romain ou le Napolitain, raboté des singularités, au grand désespoir de Pasolini), unifié des comportements également au travers de sociétés entières. Le mass média a créé les hystéries collectives des régimes totalitaires, parce qu'il permettait assez facilement de raréfier la diversité des informations sonores – ce qui est le signe même du totalitarisme. Mais il a également inventé le tube de l'été, et la culture de masse.

La culture de masse. Cela n'a n'a pas été sans questionner les gens de lettres, ou de culture, qui voyait remise en cause le mythe littéraire de l'intériorité et du sentiment esthétique, tandis que se révélaient un éclatement du sujet, et une conformation au stéréotype. Il faudrait y revenir plus longuement tant ce qui a été écrit et dit à l'époque, de Zweig à Paul Valéry, des années 10 aux années 30, semblent des arguments d'aujourd'hui. Theodor Adorno qui ne contentait pas d'être philosophe et sociologue était également musicien. Au milieu des années 40 il écrit avec Horkheimer « La production industrielle des biens culturels », à relire pour ses analyses, qui valent encore pour la plupart aujourd'hui. Adorno détestait le Jazz qui avait envahi la planète. Il en entendait des patterns répétitifs propres à être reproduits en série, en masse, de titre en titre, de film en film, d'émissions en séries. Maintenant que le Jazz a acquis ses galons de musique savante, on voit bien que certaines oppositions aux changements de goûts peuvent dater une époque. Mais pour ce genre de transformation, pour cette sorte

d'effondrement de l'Art dans les industries culturelles, et la disparition des œuvres exigeantes, et singulières, il utilisait un drôle de mot très joliment traduit en Français par Lacoue-Labarthes : il parlait de *désartification*. Il parlait aussi, et avec raison, de psycho-conditionnement technique de la foule. Avec la culture de masse, nous serions passés d'un monde d'individus, à un monde d'identités grégaires, et c'est de ce constat tiré que dans les années 60 on parlait pour le dire rapidement aussi bien d'anti-humanisme, de post-modernité, de disparition du sujet, de structures, rhizomes, plis, ères du vide, montée de l'insignifiance, disparition des lucioles...

Certes, à un autre niveau d'analyse, le mass-media lui aussi, parfois, à son origine s'était voulu pourvoyeur de médiation culturelle (si l'on veut bien me pardonner cet anachronisme) : les concerts à la radio, les mises en scène de théâtre en direct à la télévision quand ici elle n'avait qu'une chaîne ou deux ont participé à cette idée d'une éducation populaire audiovisuelle. Mais le problème était générique, si je puis dire : le mass-media s'adresse par défaut à la foule. D'une certaine façon, il manque d'adresse : il instaure une communication d'un seul à tous, un *one-to-many*, selon l'expression consacrée. C'est l'attitude de l'ancienne prise de parole magistrale, celle du discours d'autorité, celle de la communication verticale qui scénographiquement ne cherche qu'à faire croire au dialogue, aux débats – et ne le peut pas. ³

HTML

En 1991 est née la première page HTML. *Hypertext Markup language*. Inventé par Tim Berners-Lee, le code par le biais d'un navigateur permettait de consulter des données, mais également de les amender, de les modifier : génétiquement si je puis dire, l'univers numérique est interactif. On pourrait ici croire facilement à la revanche de Socrate sur l'écrit et ses ombres figées qui répètent sans arrêt la même chose à chaque fois qu'on les questionne. Mais en même temps s'ouvre un problème particulièrement critique pour la culture, celui de la perpétuelle actualité. J'y reviendrai tout à l'heure. De fait, le palimpseste constant de nos pages Internet, qui pour la plupart, n'affichent que le plus actuel (c'est d'ailleurs un critère de référencement pour les moteurs de recherche, la proximité temporelle des mises à jour et des publications) est une véritable question :

³ Une remarque cependant : il ne serait pas juste de confondre un média à son dispositif d'écoute. Il y a dans la prise de parole un imaginaire de l'interlocuteur : et c'est ce même imaginaire qui en détermine le niveau d'intelligence.

qu'est-ce qui vaut, qu'est-ce qui s'oublie, est-ce que tout se vaut, puisque tout s'oublie, d'autant plus que l'obsolescence des techniques, des programmes et du matériel ne nous permet pas le plus souvent d'envisager ces outils autrement que comme des dispositifs jetables. Mais enfin, et on arrive au véritable fond de cette intervention : comment faire de ces techniques (entendons nous bien, là je désigne un *smartphone* c'est une métonymie, je désigne Internet, c'est à dire maintenant des textes, des médias et des objets connectés) un outil hyper-mnésique de transmission culturelle, de démocratisation des œuvres de l'esprit etc. Comment faire jouer la porosité, le côtoiement, la mise à disposition de médias, de textes et d'informations (qui sont d'ailleurs organisés selon le principe fondamental de l'architecture du web, celui de l'égalité d'accès aux ressources), afin de faire jouer la serendipity⁴ dans le but d'un décloisonnement des œuvres et des goûts que nos médiations se sont généralement fixées comme objectif ?

Bien entendu c'est le comment qui nous intéresse ici, et le comment dépend très directement de l'action de médiation que nous voulons entreprendre, à destination de qui, dans quelles fins, et à quels obstacles nous allons nous heurter. Mais il y a quand même quelques spécificités qu'on commence à percevoir : en premier lieu, nous avons à faire à de l'interactivité.

Caractéristiques

C'est la première caractéristique à faire jouer dans les outils à mettre en place. Et à plusieurs niveaux. Non parce que le public y est habitué (sur certains points même il ne l'est pas du tout), mais parce que nous y sommes tous plongés. Avant de développer ce que cela implique, notamment dans l'imagination des nouvelles fonctions à assigner au public – qui ne sera plus seulement public, mais il pourra être joueur, flâneur, mixeur, éditeur, producteur de contenus, diffuseur etc – disons aussi que cela nous arrange. Toute l'histoire, des arts du spectacle notamment, a cherché à se défaire de la condamnation du divertissement, c'est à dire, de la condamnation de la passivité du spectateur. Rancière étudie ça très bien dans *le Spectateur émancipé*, en en renversant

⁴ La serendipity, concept forgé par Walpole au milieu du XVIIIe siècle, c'est un peu le fait de trouver ce qu'on ne cherchait pas. De fait, sur Internet, on peut trouver ce qu'on cherche – mais également et tout aussi facilement, parfois plus peut-être, ce qu'on ne cherche pas.

les termes : sur le sujet, tout part de Platon qui condamne le théâtre, le bannit de sa cité idéale. Pour Platon, le théâtre est un endroit où des « hommes ignorants viennent voir des gens souffrants » (il parle alors de la Tragédie). Le spectateur, passif, se laisse aller et se plait à être le jouet des illusions qu'on lui propose : le contraire de la recherche du vrai. Et depuis effectivement, les spectacles intellectuellement les plus valorisés sont ceux où on cherche à remobiliser la conscience du spectateur (que cela soit par la distanciation, ou par la cruauté) afin d'en faire l'équivalent d'un dispositif pédagogique ou politique qui échappe à la simple passivité du passe-temps, à la seule sensiblerie des émotions, évitant la condamnation pascalienne du divertissement de l'âme cherchant à oublier pour un temps les effets de vivre et de mourir. Enfin : si l'on garde la passivité comme idiote (elle n'est pas que cela, elle peut être rêveuse, elle peut être un luxe, une marque de noblesse) l'interactivité nous offre un outil inédit de réactivation des publics.

Mais l'interactivité – qu'est-ce que ça veut dire ? C'est le déplacement constant d'une écoute. Cela veut dire qu'il va falloir laisser la parole au public autant que nous lui parlons. La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute disait Montaigne. Il va nous falloir créer des espaces d'écoute, de réactions, utiliser des applications ou des plateformes collaboratives, là où le public se trouve, utiliser des médias sociaux, en fonction de ce que l'on sait ou croit savoir de qui les utilise, puis recueillir ce qui se dit, et ce qui se produit, de ce que produit le spectateur lui-même.

J'ai participé l'année dernière en écrivant le projet à l'opération de médiation culturelle transmédia du Théâtre des Champs-Élysées autour de l'opéra de Monteverdi « Le retour d'Ulysse dans sa patrie »⁵. Les personnages de l'opéra prenaient vie sur les réseaux sociaux avant la représentation, pouvaient tenir des blog, twittaient dans l'attente du retour du seul personnage silencieux, l'absent, Ulysse. Des applications de réalité augmentée ont été développées pour faire vivre les affiches. Un parfum, un onguent ont été réalisés, avec la projection d'une campagne publicitaire possible. Des dizaines d'articles ont été produits, une chaîne *Youtube* s'est ouverte, le livret s'est retrouvé traduit sur *Twitter*, une application de *sampling* à partir de la basse continue de

⁵ Pour le catalogue des dispositifs mis en place voir l'article du TMNLab, ici : <http://www.tmnlab.com/2017/03/21/odyssee-de-penelope-o2p-dispositif-transmedia-inventif-precursur-accompagne-retour-dulyssse-patrie-de-monteverdi-theatre-champs-elysees/>

la musique baroque a été envisagée. A chaque fois, ce sont les futurs spectateurs, les étudiants qui étaient à l'origine des contenus, dépassant parfois les premières imaginations qu'on avait pu en avoir : débordements nécessaires, puisque c'était là l'objectif. Mais les Lol, memes, ptdr ont pu choquer peut-être certains spectateurs d'opéra.

Ces débordements de codes sociaux ne sont pas uniquement nécessaires, ils sont stratégiques à leur façon. Contrairement à ce qu'on pense, Internet n'est pas un endroit où on parle de soi. C'est un endroit où l'on fait parler de soi.

Le public fait prescription.

Cela s'explique assez bien. Une fois le HTML adopté, le web a commencé à se développer. Très vite, les navigateurs se sont refermés, l'utilisateur ne pouvait plus que consulter les pages, sans pouvoir rien y changer. Un premier web commercial s'est mis en place, sous forme de vitrine. Et là, ceux qui font commerce sur le web se sont rendus compte que leurs articles, leurs publicités ne marchaient pas. Ce qui comptait c'était les avis des internautes : c'était l'utilisateur anonyme qui faisait recommandation. Alors on a ouvert de minuscules espaces interactifs dans les pages, où chacun pouvait laisser ses commentaires, pouvait noter avec de petites étoiles tel ou tel produit. Et puis, parce qu'il y a toujours eu plusieurs philosophies qui s'affrontaient dans le développement de ce réseau, sont apparus des outils assez simples de publication où les codes contenant et les codes contenus se séparaient, et où surtout il n'y avait pas besoin de connaître beaucoup du code pour monter un site : ce fut l'explosion précambrienne de la diversité pour le Web, ce fut le web 2 et la blogosphère du milieu des années 2000. Si vous ajoutez à cela la création de Youtube en 2005, le premier tweet en 2006, Facebook se libérant des campus universitaires pour s'adresser au grand public à peu près au même moment, le premier iPhone en 2007, et l'évolution du web vers l'applicatif et le webmobile qui en a suivi : et vous avez le paysage numérique d'aujourd'hui, c'est à dire la plupart des nouveaux outils avec lesquels, si l'on veut renouveler les publics, il faut travailler.

Pour revenir à l'interactivité, elle définit de nouveaux contours à la place du spectateur et porte en elle quelques incidences avec lesquelles il va falloir savoir jouer : la personnalisation, le déplacement de la place de prescription, le *crowdsourcing* (le public produit du savoir et du contenu), et de nouvelles formes ludiques de

participation⁶.

Dans tous les cas l'interactivité nous oblige à penser la place des publics en fonction des degrés d'implications qu'on cherche à lui faire tenir. Cela nécessite de penser l'histoire de notre médiation, en avant-pendant-après, d'avoir des éléments de scénario à bâtir avec cette contrainte supplémentaire : une histoire interactive peut avoir, comme toutes les histoires, avoir un début, un déroulement et un dénouement, mais comme le dit Godard, ça n'apparaîtra pas forcément dans cet ordre. Il va falloir penser la délinéarisation des parcours, penser arborescences, quêtes secondaires et quête principale – le tout en fonction du rôle proposé au spectateur.

Une dernière remarque : l'interactivité est aussi nécessaire à l'image. Ce n'est pas qu'une façon de dire, qu'un gadget ajouté en plus à l'affairement des images sur nos écrans. L'image numérique manque cruellement de crédibilité. Elle a besoin de l'interactivité pour se refaire une vie. Pour Barthes, le plus beau dans la photographie, c'est que je ne puis jamais nier que la chose *a été là* : il y a une force pathétique dans l'archive photographique, parce qu'il y a quelque chose qui serait là, ici, entre les mains, comme la résurrection d'un instant. L'image numérique ici, loupe le coche : multipliée de serveur en serveur, colorisée, traitée, elle est l'image d'une image. Mais si elle réagit à la présence du spectateur, si elle gonfle légèrement au passage de la souris, ou si l'un des personnages tourne la tête quand on le regarde, l'instant partagé réapparaît, ce n'est que l'instant du regard du spectateur, certes, mais elle reprend « sensiblement » du poids, elle se rend à nouveau crédible.

La deuxième des caractéristiques à faire jouer, c'est l'immersion. Il s'agit d'immerger le spectateur dans un univers d'informations, jouer sur ce qu'on appelle la communication 360 ou multicanal (ou ce que vous voulez dans le jargon de la communication) ce qui veut dire toucher le public par le biais de multiples réseaux sociaux (choisis en fonction de ce que l'on sait du public qui l'utilise). Là encore, il faut établir un scénario d'usage, éventuellement faire vivre des personnages, éventuellement concevoir un projet

⁶ Des *Serious game* par exemple, qui seraient une part de l'action selon l'objectif de médiation (voire l'*Escape game* mis en place à la Conciergerie où à l'Opéra de Paris en ce moment même, ou au musée national Jean-Jacques Henner : enfermer des gens dans un lieu, théâtre, ou musée dont ils doivent s'enfuir en résolvant des énigmes...)

transmédia, et savoir assez précisément ce que l'on attend du public (qui pourrait même devenir l'auteur, ou le co-auteur d'un prequel ou d'un sequel, d'une extension narrative de la pièce de théâtre elle-même).

L'immersion c'est aussi faire jouer la mobilité de ces médias connectés, jouer sur la géolocalisation des spectateurs afin de leur offrir un savoir contextualisé à l'endroit où ils se trouvent, organiser des jeux de pistes dans une ville, jouer avec ce qu'on appelle en transmédia des extractions, c'est à dire jouer avec l'apparition dans le monde réel d'éléments fictifs. Jouer avec le comme si.

L'immersion c'est aussi les médias à 360, via ou non les casques immersifs, via simplement son *smartphone* : il est de plus en plus facile d'en produire, et même de diffuser en temps réel du media capté en 360 (comme le théâtre des champs Elysées cet hiver, en Facebook live, diffusant cet hiver le concerto pour piano n°27 aux côtés du pianiste et dont le son lui-même n'était plus semble-t-il seulement binaural (c'est à dire entièrement spatialisé, non plus seulement stéréophonique) mais ambi-sonique (la source des sons bougeant dans l'espace auditif en fonction des mouvements que l'on fait faire à la caméra).

L'immersion ce sont aussi ces possibilités nouvelles de projections (videomapping ou non) voir l'atelier des lumières, ou l'exposition actuelle au-delà des limites par la TeamLab à La Villette.

L'immersion c'est encore la réalité augmentée, lorsque par le truchement de la caméra de nos mobiles on invoque sur les lieux mêmes où l'on se trouve des éléments ou des informations qui n'y sont physiquement pas : les affiches peuvent ainsi s'animer sur les téléphones portables, les livrets de spectacle s'animer, les fantômes célèbres d'un théâtre être invoqués sur les lieux même de leur hantise etc. Tout peut s'imaginer. Les kits de développements pour nos téléphones portables sont prêts à en démocratiser l'usage – et la fameuse loi de Moore qui indique que la puissance de calcul des puces électroniques double tous les deux ans va nous permettre de nous échapper éventuellement de la contrainte du casque, en utilisant à terme simplement nos téléphones portables : à ce sujet, le déploiement actuel du Google Lens et de son IA sur l'ensemble des appareils photos des téléphones Android est un événement majeur du dévoilement de cette fonctionnalité.

Tant il est vrai, que comme avec la lecture, et la parole du lointain, ou avec la peinture qui déjà pour Leon Battiste Alberti en 1435, dans son *De pictura* avait fonction non

seulement « de rendre présents les absents, mais encore de faire surgir après de longs siècles les morts aux yeux des vivants » - nous sommes travaillés semble-t-il par des poussées « chamaniques » de façon à saisir l'invisible, à dialoguer avec l'autre – c'est à dire : avec le plus lointain.

Il faut dire que le lointain a un secret dont nous ne disposerons jamais. Il est ce que nous ne connaissons pas encore. Il est un lendemain éventuel. Il a la qualité du secret. Il échappe au regard. Et c'est ici qu'apparaît la troisième caractéristique à faire jouer à nos outils de médiation : il s'agit de leur faire révéler un secret. Il faut qu'ils aient en quelque sorte une qualité « épiphanique », au sens étymologique du terme (*epi*, sur, au-dessus, *phaneia*, se manifester, apparaître). C'est dans ce cadre qu'on utilise la réalité augmentée bien sûr (voir les expériences *Histopad* à la Conciergerie, ou au Palais des Papes en Avignon, les bornes *Timescope* mises en place au Havre ou à Paris). Mais bien des dispositifs jouent sur cette ligne de partage, ou de révélation : ce qu'il nous faut c'est une herméneutique technologique du savoir – ou une narration : car souvent dans la mécanique d'une histoire il y a le récit d'une initiation. Et une initiation c'est toujours quelque chose qui après avoir tracé une ligne interdite nous oblige à la traverser. Ce sont toujours des obstacles qu'il nous faut apprendre à franchir (deuils, chagrins d'amour, éloignements, adversités multiples) avant de les avoir franchi. C'est ainsi qu'à l'analyse des publications des structures culturelles, qu'elles soient patrimoniales ou de spectacle, sur tel ou tel média social, ce qui marche le plus, c'est toujours le dévoilement des coulisses, des réserves de musées, des *backstages*, des endroits habituellement interdits au public, parce que l'interdit marque consciencieusement une zone de savoir à acquérir, une zone de lointain à aborder.

Avec cette dernière remarque, une boucle se ferme : avec le dévoilement du secret, on comprend qu'on retrouve, qu'on réactive le cœur même de la culture orale : la narration. La narration permet les transmissions d'expériences, et loin de toute théorie, la compréhension par avance d'événements qui peuvent nous toucher : les histoires enseignent à chacun l'intelligence du singulier, l'intelligence des circonstances. Pour Averroès, comme pour Aristote, d'ailleurs, la poétique et l'art de raconter une histoire appartiennent à l'art de la logique. (Ce n'est pas pour rien que les nouveaux formats de publication à partir de Snapchat proposés maintenant sur presque toutes les

plateformes s'appellent des stories : la conscience humaine impose sa structure, et les mécanismes mentaux élémentaires se répètent à travers toutes les cultures de l'histoire humaine, et à travers tous ses médias.)

Un catalogue d'outils

Parce que cette fois on a tout : on a les cadres du problème (culture populaire, culture savante, qui peut se décliner encore comme la nôtre / la leur), problème du renouvellement des publics, problème de l'intimidation de l'œuvre de culture dont il faut se débarrasser de l'aura tout en préservant la charge existentielle, on a le cadre étymologique de nos médias, on a leurs particularités (interactivité, immersion, épiphanie) et qu'ils soient applicatifs ou non, collaboratifs ou non, on distingue peut-être une de leur visée : raconter une histoire, intéresser, recréer du commun, alors même qu'ils déplacent les lignes de distinction entre spectateurs et créateurs, entre publics et artistes, entre entreprise professionnelle parfois et pratiques amateurs – car ce qui se joue, c'est aussi cela. Les nouveaux outils que l'on va maintenant essayer de catégoriser selon leurs fonctionnalités, afin de penser leur utilité, et ce à quoi ils peuvent servir doivent répondre non en effet de mode, mais en valeur pour le public, à des attentes parfois non encore exprimées, et des usages en cours d'adoption.

En premier lieu, en terme de nouvelles interfaces sociales, il y a bien sûr ce qu'on a l'habitude d'appeler réseaux sociaux ou médias sociaux (il est tout à fait possible de séparer ce que l'on pense de l'irresponsabilité de la politique commerciale et industrielle de tel ou tel média de ce qu'ils représentent en terme de nouveauté de création de voisinage, par affinités ou complicités affichée. Facebook, ce sont deux milliards d'utilisateurs. Pour l'instant, le public y est. Il changera peut-être de support, ou de plateforme. Utilisons-le comme un outil de passage.) En général, ces premiers médias sociaux laissent le public pour ce qu'il a l'habitude d'être, transposé dans l'interactivité, en plus contributifs, en lui laissant la parole, sauf à imaginer des dispositifs plus ambitieux d'écriture. Ils ne s'adressent pas au jeune public du fait des limites d'âge obligées, mais... Pour le reste des médias sociaux, la créativité donnée au public peut être élevée d'un cran. Dans un premier temps, il y a l'ensemble des sites, ou des applications, des plateformes de partage de médias : vidéos, photos, GIF, et sons. L'ensemble de ces plateformes de partages de médias vont jouer sur le *crowdsourcing*,

et sur la mise en valeur de la créativité graphique ou sonore du public, comme sur la révélation de moments impromptus (coulisses, streaming directs etc).

Avant de continuer le catalogue, une remarque : la caractéristique principale du numérique, outre le décloisonnement des fonctions, réside aussi dans la simplicité apparente des usages : les applications d'édition d'images (intelligence artificielle en plus), les applications tactiles de mixage et de création sonore n'ont jamais été aussi inventives et simples à manipuler... Là, le catalogue serait trop long. L'appel à la créativité de chacun, et à la désinhibition créative n'a jamais été autant possible. J'ai écrit avec un ami un court-métrage au milieu des années 90. En super 16 gonflé en 35mm, cela avait coûté cher, assez cher même. Aujourd'hui peut-être l'aurions-nous tourné avec un appareil-photo, ou un téléphone. La démocratisation des outils de production est un des éléments clés de la révolution de la prise de parole que nous sommes en train de vivre.

Après les plateformes et applications de partage de média, passons au collaboratif, au blogging ou au microblogging spécialisé : les CMS (Content Management System) – de type Wordpress, Spip, Joomla, Drupal, (ou dans une moindre mesure les Wiki) permettent très rapidement de créer des sites événementiels, collaboratifs, où retrouver les contributions du public, et de les archiver (en terme de productions de texte, graphismes, multimédias). (Nota : ce genre de sites dynamiques permettent également de générer des flux RSS et avec très peu, un plug ou une fonctionnalité en plus de générer des flux encapsulant des medias, sons, ou vidéos : de créer des podcasts.) Entre le blogging et le microblogging spécialisé on va trouver encore les sites de curation, sites de curations qu'on utilisera pour constituer des dossiers pédagogiques tout le temps actualisé, des dossiers thématiques, librement consultables, et auxquels peuvent participer tel ou tel du spectateur ou du public.

Ne pas oublier ensuite de rajouter au catalogue de cette machinerie électronique des outils de géolocalisation, des applications de création de réalité augmentée (une liste qui ne fait qu'augmenter vertigineusement puisque c'est la prochaine grande évolution des capacités de nos téléphones portables), des applications de créations de VR, de réalité virtuelle immersive, des applications de fabrications d'objets en 3D etc etc...

Et désormais via l'intégration des stories, des définitions de cercles de publication, finir enfin par des applications de messagerie – auquel on peut intégrer assez facilement des Chatbot, des robots conversationnels programmables.

Puis finir à cette occasion avec des outils de conduite de projets, des outils de publication en Epub et vous avez, en fonction de vos objectifs, du type de liens que vous voulez imaginer avec votre public, du type de fonction que vous voulez lui donner, du taux d'implication que vous en attendez un répertoire de possibilités si vaste qu'il n'y a que l'embarras du choix. En fait, c'est sur la pertinence d'usage qu'il faut s'interroger.

Entre 1881 et 1936, il a existé un service dans les grandes capitales européennes, et à Paris d'abord qu'on a appelé le théâtrophone. C'était un service téléphonique, développé par Clément Ader (le même homme qui plus tard se lança dans le développement de l'aviation). Cela permettait au public abonné d'entendre par téléphone, en direct, les représentations de l'Opéra de Paris, ou celle du théâtre français, ou de l'Opéra comique : Proust raconte dans une de ses lettres qu'il a pu suivre comme ça pendant des heures les opéras de Wagner, sa mémoire de l'œuvre palliant à la pauvre qualité sonore qu'il découvrait dans ses oreillettes. Bon : c'était l'équivalent de l'époque de la tentative de retransmission dont je vous parlais tout à l'heure, en 360 et au son ambi-sonique, du concerto de Mozart. L'idée de faire venir le spectacle au spectateur est née en même temps que la technique. Mais la pertinence d'une idée technologique, dans le cadre d'une découverte esthétique, ne dépend pas des mouvements de foule, des modes d'usage qui voient tous adopter au même moment tel réseau social, des casques immersifs, des imprimantes 3D, des techniques de réalité augmentée : la pertinence dépend de la qualité de l'histoire qu'on raconte, et de la qualité d'écoute et de participation qu'on est capable de créer.

En réalité, les histoires ne nous ont jamais quitté. A chaque fois, elles ont envahi l'espace de l'air du temps. Et quel que soit le projet de médiation artistique et culturelle que nous portons, quelle que soit la technologie que nous employons, le sujet restera celui là : savoir mobiliser l'écoute du public, rendre cette écoute synonyme de l'attente du dévoilement du secret, la faire entrer doucement dans l'espace de la narration. La narration c'est toujours l'instauration d'une attente, d'un « qu'est-ce qui se passe après ? » C'est par cette attente que Schéhérazade trompe la mort pendant 1001 nuits, ou qu'on ingurgite des séries par saison sur Netflix. Mais ensuite, il s'agit de multiplier l'écoute, lui faire attendre et entendre l'implicite, l'indirect, le supplémentaire, le polyphonique, le sens retardé qu'on ne comprend qu'après avoir vu, ou entendu, quand

ça a commencé à travailler, quand ça germe, en nous, au contact de notre propre imagination.

Car c'est cela, le partage d'une expérience. La narration conserve ses forces concentrées, et « longtemps après qu'on l'a lu elle reste capable d'éclosion ». Walter Benjamin (dans *Le Narrateur*, ou *Le Raconteur*, une étude introductive à l'œuvre de Nicolas Leskov) relève combien Montaigne s'interroge après avoir lu une page d'Hérodote. L'historien grec raconte une scène, qui se passe après la défaite du pharaon Psamennit en Egypte : celui-ci voit passer ses femmes, ses filles vendues en esclave, ses fils la corde au cou, ses trésors dispersés – et reste impassible. Mais à la vue d'un vieux serviteur enchaîné passant devant lui, il éclate en sanglots. Montaigne s'interroge alors : pourquoi ne se lamente-t-il qu'à la vue de son serviteur ? Il répond : il devait être déjà si rempli de douleurs qu'il a suffi du moindre surcroît pour rompre toutes les digues. « Mais on aurait pu dire également (ajoute Benjamin) : le roi ne s'émeut pas du sort de la famille royale, car c'est son propre sort. Ou bien : bien des choses qui ne nous touchent pas dans la vie réelle nous émeuvent sur la scène ; ce serviteur n'est pour le roi qu'un acteur, le signe absolu de sa déchéance. Ou encore : une grande douleur est refoulée toujours, et il faut une détente pour qu'elle éclate ; la vue du serviteur était la détente. Hérodote ne donne pas d'explication. Son récit est le plus sec de tous. C'est pourquoi cette histoire de l'Égypte antique est capable encore après des milliers d'années d'exciter l'étonnement et la réflexion », écrit Benjamin.

En cela, les histoires échappent au régime de l'information. Pour Walter Benjamin, la détresse des temps contemporains, la chute vertigineuse de la valeur de l'expérience, est principalement dû au fait que nul événement ne nous atteint que tout imprégné déjà d'explications. En d'autres termes : dans les événements presque rien ne profite à la narration, presque tout profite à l'information. Et s'il est vrai que toute vraie narration comporte ouvertement ou secrètement une utilité, tantôt une recommandation, tantôt une moralité, elle est surtout le lieu où se jouent, et se rejouent sans cesse, nos interrogations.

De là aussi, nos objectifs - et nos modalités de médiation. Ils vont certainement s'en ressentir.

L'anonyme

On le voit, ne serait-ce que par l'émergence de ces centaines d'outils : l'envie de dire et de créer - et les moyens de dire et de créer n'ont jamais été si nombreux. Il y a là quelque chose qui interroge l'art même. On tient là peut-être la caractéristique majeure de notre époque. Nous verrons ce qu'il en ressortira.

Pour Rancière, toute société définit « des places pour chacun. Le visible et l'invisible, la parole et le bruit, l'art et le non-art dépendent des régimes d'identification en vigueur. Longtemps, ces distinctions ont été hiérarchisées, organisées en fonction de lignes de partage sociales. Le nouveau régime esthétique est une révolution en face des anciennes organisations du sensible. Il supprime le primat de la parole sur l'image, révoque l'organisation hiérarchique, instaure l'entrelacement égalitaire des images et des signes (...) C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art. Que l'anonyme soit non seulement susceptible d'art mais porteur d'une beauté spécifique cela caractérise en propre le régime esthétique des arts. »⁷

De fait, ce n'est plus même la représentation de l'anonyme comme source de beauté qui fait sens. C'est la germination anonyme et collective, la créativité de chacun, l'arrivée sur le territoire esthétique de tout un chacun qui signe l'époque.

L'indistinction est le point clé d'une pensée démocratique des arts. Pendant des siècles la philosophie a été comme entourée d'une auréole religieuse. Mais ce n'est pas parce qu'elle s'en est détachée qu'elle a abandonné son ambition de questionner le réel et son sens. Ainsi pour la « création artistique » : ce n'est pas en se débarrassant de ses auras, que représentent encore les artistes en gloire, que l'anonyme ou le débutant abandonne la question du talent, de l'adresse, et de la singularité d'une expression.

On peut dire que les époques de transformation rapides sont toujours un peu monstrueuses, et qu'on y croise, comme au petit matin dans une grande ville, les hébétés du jour d'avant mêlés aux devanciers encore mal réveillés du jour qui vient. On peut dire que la nouveauté est toujours un peu monstre. Qu'il y a toujours une dose de monstruosité dans la nouveauté – parce que comme en biologie, les mutations sont

⁷ Le partage du sensible, Ed. La Fabrique, 2000 : « (...) Le régime esthétique des arts, c'est d'abord la ruine du système de représentation c'est à dire d'un système où la dignité des sujets commandait celle des genres de la représentation (tragédie pour les nobles, comédies pour les gens de peu ; peinture d'histoire contre peinture de genre, etc) »

souvent issues de mauvaises répliques de gènes. Donc, dans la nouveauté, ou dans son euphémisme valorisé ces dernières années dans les « innovations » il y a toujours une part de continuité, et une rupture, parfois légère dans ses causes et énormes dans ses conséquences.

En l'occurrence, ici, deux ruptures dont on ne soupçonnait pas la portée ont modifié subrepticement notre rapport à la culture : en premier lieu, la disposition de l'outil de publication Web à produire de l'actualité - quand j'ouvre une page Internet, je lis ce qu'il y a de plus actuel, à l'inverse du livre où la chronologie d'hier à aujourd'hui paraît l'emporter, et où l'aujourd'hui semble être la conséquence logique ou morale d'hier. Cela paraît assez anecdotique, c'est en réalité assez significatif dans le renversement de la hiérarchie d'importance que la culture du temps présent semble nous imposer.

Et puis ensuite, le fait d'avoir à écrire pour écran. Il faut dire qu'on lit entre 25 et 30% moins vite sur écran. Ce qui veut dire que pour soulager cette sensation de gêne (en grande partie causée par le rétro-éclairage et le blanc éclatant de la page électronique), on va lire en diagonale, s'organiser dans une lecture rapide à la recherche de l'information qu'on est venu trouver, et dans cet affût, subir en contrecoup une discontinuité attentive propre au zapping et au passage d'un sujet à l'autre. Et par conséquence encore, renverser d'une certaine façon les rapports sémiologiques habituels entre le texte et l'image : lorsque habituellement, le texte ancre le sens d'une image en fixant sa valeur connotative dans son spectre, ici, par la rapidité, l'image attirant le regard fixe ensuite le sens de ce qu'on lit, lui donne sa première impression. Cela a beaucoup d'implication dans la conception des outils et du matériel qu'on met à disposition. Métaphoriquement, autour du savoir et de l'information, le média connecté organise comme un retour au nomadisme, au vagabondage du chasseur-cueilleur.

L'éphémère

La culture s'attachait à la lenteur agreste, il fallait avoir la mémoire du meilleur endroit où planter le grain, et savoir l'attente des récoltes et le retour des saisons. Le cultivé (le civilisé) était celui qui gardait en mémoire. Le barbare était l'individu du présent perpétuel, de la notification push, du présent perpétuellement actualisé. Le barbare, c'est l'individu d'un monde qui ne se continue pas, d'un monde qui se renouvelle sans

arrêt. Un monde où une actualité chasse l'autre est un monde sans progression, sans sens donné à l'histoire, sans accumulation de sens possible. Pour en revenir à Malraux, qui a fondé la philosophie de nos politiques culturelles il y a déjà plus de 50 ans, un monde sans mémoire, un monde sans durée, c'est cela la fin du monde, c'est la définition même de l'apocalypse - et il ajoutait On ne cultive pas dans les jardins d'apocalypse.

Voilà donc un coin de ce jardin. Il est maintenant dans toutes nos poches. Quelles que soient nos distinctions, nos différences, nos goûts, et notre classe sociale. Il nous prévient en temps réel de l'actualité du monde qu'on veut bien nous faire entendre. A moins que cela soit aussi une nouvelle source de rapport au savoir - tout comme le livre. De fait, on sait bien qu'il l'est. Qu'après les outils *Deep learning* de reconnaissance des mélodies, il y a maintenant des applis « Shazam » (de reconnaissances) des plantes et des insectes. Des applis de traduction en temps réel de plus en plus fines. Et puis, il est au même moment une forme neuve de la parole du lointain. Tout dépend de l'usage, tout dépend toujours de l'histoire qu'on se raconte. Nous avons donc dans nos poches une nouvelle forme de rapports à nos absents. Ils ne sont plus aussi silencieux qu'avant son apparition. Ils nous parlent, ils nous textotent et nous leur répondons à notre tour. Nous publions. Nous inventons par l'usage une nouvelle forme d'être seuls et ensemble, de nouvelles formes d'individualités. Nous avons pensé que c'était par l'intérieur que nous pouvions entendre la parole du lointain, la lecture silencieuse nous en avait donné l'image. Et bien, pas seulement : l'individu ne se situe pas seulement dans la religiosité de son intériorité, dans la syndérèse de ses examens de conscience. Il est également dans la construction de son apparence passagère, dans l'exposition de ses différences, dans les mimétiques de ses goûts, dans ses *like*, dans l'accumulation de ses photos, ou vidéos, dans l'ensemble de ses témoignages d'existence. En fait, peut-être l'avait-il toujours été peut-être, selon des modes différents, alors que les modes (ces pressions grégaires que la foule fait peser sur nous) étaient différentes.

On s'approche là de la deuxième caractéristique de la métamorphose culturelle en cours : après tout, qui a dit que seule la mémoire baptisait les arts ? Qui a dit que seuls ceux qui savaient pouvaient créer ? D'autant que nous sommes chaque jour plus nombreux à savoir. Si la définition de l'érudit au XIXe siècle était encore « c'est quelqu'un qui ne connaît pas tout, mais qui sait dans quel rayon sur quelle étagère se trouve le livre et à

quelle page retrouver la citation qu'il cherchait », aujourd'hui, n'importe quel moteur de recherche nous rend à ce compte là tous potentiellement érudits.

Il est des cultures (la japonaise notamment) qui intègrent l'impermanence du monde comme la pointe même de la sensation esthétique, et qui fait du savoir du passage l'espace d'un éveil, ou d'une révélation... Dans cette culture là on ne restaure pas, on laisse l'objet altéré par le temps (wabi-sabi)... et l'on passe du Mujo (de la sensation de l'impermanence du monde) au Yugen (à la merveille d'être là). Et puis, comme nous sommes chez Montaigne, on le sait, comme il l'écrit lui-même : tout change toujours, toute pièce en nous fait son jeu, tout bouge sans cesse moi et le monde, et dans cette branloire pérenne qu'est notre naturelle condition d'être entre naître et mourir... Voilà le dernier changement dans le régime des arts qui émerge ici : une revalorisation de l'éphémère, et du spectacle de l'instant unique des choses. Ce sera l'objet naturel de ma conclusion.

Retour à l'instant

Notre temps semble marqué par ce que l'historien François Hartog a appelé au début des années 2000 le présentisme. Le présentisme est une torsion du régime de l'historicité où l'on privilégie la mémoire (et les traces laissées dans le présent par des passés successifs) à l'histoire (qui est une reconstruction et une mise à distance de ces passés) : en fait, c'est le présentisme qui nous empêche de défricher le sens, la direction générale, le « vers où ça va ». C'est lui qui place en discours dominant la parole de l'aménagement de la « crise », une crise devenue perpétuelle et racontée faute de réformes comme un bord de précipice où chaque jour nous semblons collectivement nous réunir. Sous ce régime, on prend pour des faits de nature, pour des états de fait, des états de culture et d'héritage. « La tradition de toutes les générations mortes pèse d'un poids très lourd sur le cerveau des vivants » disaient les révolutionnaires du XIXe siècle. Dans ce cadre d'héritages, « le mort saisit le vif », selon la fameuse formule notariale, sauf à se raconter un autrement qui se poursuit. D'une certaine façon, c'est un peu ce que j'ai fait aujourd'hui : j'ai raconté l'histoire, l'histoire de la démocratisation factuelle des moyens d'expression. J'aurais pu raconter celle de nouvelles formes d'aliénations à la technique également, et tout aussi bien. Dans la ville de Jacques Ellul, cela aurait eu du sens. J'ai reconstruit un passé. Mais reconstruire n'est pas mentir. C'est distinguer des

lignes de force, des architectures de sens dans les temps révolus. C'est en substance ainsi que Patrick Boucheron a pu dire que la Renaissance n'était pas contrairement à ce qu'on pense un retour à l'Antiquité, au sens où il y aurait eu une volonté collective de la ressusciter, mais que c'était l'invention d'un passé, permettant dans cette prise de distance historique, de rendre disponible le présent à lui même, d'en libérer l'inouï, et son inventivité.

L'inouï d'aujourd'hui a fort à voir avec une élévation spirituelle dans le régime des arts de l'anonyme, et de l'éphémère. Ce que dans mon vocabulaire j'ai eu l'habitude de nommer l'ordinaire des choses. Et en ce sens, les nouveaux outils dont nous avons parlé en sont non seulement les outils de production, mais également le résultat : c'est dire à quel point nous avons le devoir de les faire réfléchir, et de les utiliser comme des nouvelles possibilités poétiques (*poïen*, c'est fabriquer) de mêler publics et artistes, d'imaginer l'hybridation d'activités pour créer de nouvelles formes artistiques, mêlant musiques, arts visuels, danses et théâtres, technologies et spectacles. Revaloriser l'anonyme, ce n'est pas dire que tout se vaut, ce n'est pas niveler par la moyenne les expressions artistiques : c'est se donner une chance de voir l'émergence multiples de paroles originales - et non rivales. Revaloriser l'éphémère, ce n'est pas arrêter de raconter des histoires, ni même arrêter de se souvenir, mais c'est peut-être arrêter de faire semblant de savoir : le temps du maintenant est un temps du passé constellé de futurs, comme l'écrit Walter Benjamin. C'est ce miroitement qu'il faut faire entendre dans l'art du spectacle. [Faire entendre le présent dans l'œuvre du passé, le passé dans l'œuvre future etc. et l'inactuel dans la présence.]

Italo Calvino, dans ses *Leçons américaines*, sous-titrées *Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, publiées au milieu des années 80 s'est interrogé sur quelques pertes qu'il ressentait : « Il me semble, parfois, qu'une épidémie de peste a atteint l'humanité dans sa fonction la plus caractéristique, l'usage de la parole ; cette peste langagière se traduit par une moindre force cognitive et une moindre immédiateté, par un automatisme niveleur qui aligne l'expression sur les formules les plus générales, les plus anonymes, les plus abstraites, qui dilue les sens, qui émousse les pointes expressives, qui éteint toute étincelle jaillie de la rencontre des mots avec des circonstances inédites ». (Je ne sais pas ce qu'il aurait dit du vocabulaire disruptif, *start-upper*, *open-space* de nos nouvelles

technologies.) Ce qui l'intéresse ici, ce n'est pas s'il faut rechercher les origines de cette épidémie « dans la politique, dans l'idéologie, dans l'uniformité bureaucratique, dans l'homogénéisation que provoquent les médias » (...) Ce qui intéresse Calvino, ce sont nos chances d'en guérir. Pour lui, c'est par la littérature. Pour nous ce sera par l'initiation à l'instant singulier, à l'instant partagé du spectacle - quand le spectacle échappe au goût dominant.

L'heure étoilée

L'anonyme, et l'éphémère. C'est un non-savoir qu'il faut faire entendre dans une rencontre. Le voici, l'instant du ressentir. Et l'on retrouve cet instant, avec lequel nous avons commencé l'intervention.

C'est cet instant de présence (qu'il nommait moment heureux, ou moment décisif) qu'Henri Cartier Bresson chassait avec ses photos. Ce peut être aussi l'instant prégnant de la peinture classique de Greuze ou de Diderot au XVIIIe siècle, du tableau découpé comme une scène, et qu'on retrouve jusque dans la gestuelle expressive des acteurs du cinéma muet. C'est la « cime du particulier » dont parle Proust quand il évoque le moment retrouvé. C'est l'instant magique d'une interprétation que les musiciens vont tenter de prendre au piège en studio. C'est l'aura d'une présence contenue dans une œuvre d'art. C'est l'instant du geste du danseur ou du comédien.

Il n'y a pas deux brins d'herbes, ni deux instants semblables. En conclusion, pour le plaisir, et comme pour mettre un peu d'ordre dans les types d'instant partagés que l'on peut ressentir au cours d'un spectacle, et qui sont l'objet fondamental de nos projets de médiation artistique, j'aimerais en caractériser quelques uns. Ce classement ne vaut que par son intention, parce qu'il est entendu que les instants ont des textures diverses, et mêlées, selon les temporalités plus longues dans lesquelles ils sont enchâssés.

Il y aurait, en premier lieu l'instant « kairos », l'instant de l'occasion opportune, l'instant qui décide du « qui gagne et qui perd », l'instant de la bifurcation des mondes, celui qu'on retrouve dans la dramaturgie des compétitions sportives, mais qu'on retrouve également mis en valeur dans les performances, sur les cordes raides, ou dans les acrobaties du cirque, ou en danse, ou dans les points de fléchissement d'une action au cinéma ou au théâtre. Ce sont les instants T « avant est trop tôt, et après trop tard ». Ce sont les instants qui mettent en jeu les destins, questionnent les fatalités, ouvrent des uchronies (que ce serait-il passé si... ?)

Il y aurait aussi l'instant « ductus » (ductus, mot latin dérivé de *ducere* « tirer », « conduire », « diriger » : pour résumer, c'était la ligne qui conduisait le geste du copiste dans le tracé des lettres au Moyen-âge), c'est l'instant du geste conduit par l'art, celui du savoir-faire – celui d'Ovide quand il parle de Pygmalion donnant naissance à sa statue, puis en tombant amoureux - quand l'art s'efface sous l'effet même de l'art... C'est l'instant du geste du calligraphe, celui du danseur, celui de la virtuosité masquée par la musique, l'instant de l'instrumentiste.

Et puis, il y aurait aussi l'instant vague (le vague paradoxalement exclut toute idée d'énigme - l'énigme se donne toujours par bloc, blocage - « le vague ne va pas avec la mort, le vague est vivant »). On pourrait aussi l'appeler l'instant indéci, ou vide, celui du suspens, de l'éveil, de la révélation – celui qu'on entend entre les répliques, entre les actions, l'instant sans solution, l'instant qui emplit brusquement l'espace d'un tableau, et qu'on entend aussi dans nos fascinations pour les scintillements de reflets sur l'eau, pour la naissance d'un feu et l'évolution de ses flammes, pour la chute des pétales des fleurs de cerisiers. Puisque j'y suis : dans le théâtre No, les acteurs arrivent de l'au-delà sur la scène en empruntant un pont (le *hashigakari*), et ils en sortent de la même manière, faisant de l'espace de la représentation, du temps de la représentation, le lieu d'une scintillation entre deux *yami*, entre deux ténèbres, entre deux morts.

Je pourrais multiplier les catégories, et les classifications. Pour le plaisir, ajouter l'instant gauche (fragile, maladroit) celui de l'instant avant l'instant de monter sur scène. Mais le rapport à l'instant que l'on vient trouver au spectacle, le moment de partage qui s'y organise, permet de refonder par la représentation le questionnement du sens et de l'absurde des choses. S'il faut refaire du commun, il faut notre société se charge de l'interrogation de la direction où nous entraîne l'histoire, et de l'interrogation du temps qui passe et nous fait tous scintiller, puis vieillir, puis passer.

Là aussi, réside le sacré. Dans un instant de conscience. C'est cela l'instant du spectacle. Et sans l'art de la représentation, sans l'émotion esthétique, sans ce redoublement de nous mêmes, l'instant de nos vies n'a pas le même éclat.