



Millénaire3
Le Centre Ressources Prospectives du Grand Lyon

La Scène Esthétique comme possibilité d'un ailleurs

RAPPORT

M.Filippi (Archives Poincaré, Groupe de recherche Academos, Nancy 2)

F.Tannery (CoActiS – Université de Lyon)

Novembre 2007

Barcelone et Vienne, la Ford T et le Boeing 747, Churchill et Mandela. Qu'ont en commun ces villes, objets, personnages qui marquent les esprits ? Ils sont devenus légendaires. Ce sont des mythes qui portent en eux une charge de sensations, d'émotions. Une telle sortie de la banalité peut sembler si rare qu'elle en devient illusoire. Bien au contraire. Elle n'a rien d'exceptionnel. Elle ne fait que souligner une dimension cachée, trop facilement oubliée... Ces légendes ont trop tendance à être exposées par le truchement du seul discours politique sur la ville ou encore du discours économique ou social sur les objets, personnages, situations. Ces discours en font des petites légendes... Il s'agit là d'un réductionnisme certain du phénomène, d'un décalage significatif avec les événements car si ces mythes et légendes sont devenus tels c'est parce qu'ils charriaient avec eux une autre forme de réalité, à savoir la dimension esthétique au sens large.

La force des légendes, petites et grandes, la Direction de la Prospective et de la Stratégie d'Agglomération du Grand Lyon (DPSA) en a pleinement conscience lorsqu'elle initie le travail sur la vision métropolitaine à l'horizon 2020. Cette prise de conscience l'a amenée à quitter les rivages de la seule énonciation d'un diagnostic de la situation et d'une orientation générale pour la Métropole au profit d'un travail sur les emblèmes et valeurs qui marquent la ville sur la longue période. Cependant à un certain moment la formulation et le travail sur ces emblèmes retombent partiellement dans l'ornière d'un discours de format politique affirmant des principes et règles d'action. L'orientation générale est exposée, formulée et donnée mais le sens s'estompe, s'affaiblit. La signification reste incomplète, partielle et parcellaire. La DPSA considère alors nécessaire de prolonger le travail pour tenter une formulation plus lâche, plus ouverte qui laisse la place à de grands récits, nouveaux peut-être. Autrement dit, il s'agit de trouver les voies et moyens pour formuler de la légende urbaine comme aspiration vers un ailleurs, vers ce futurible de 2020.

C'est à cette pratique que souhaite répondre cette note conceptuelle. Elle a été conçue à partir du principe que toute dynamique d'action collective opère sur deux scènes complémentaires distinguables mais indissociables : la Scène Politique où se joue l'édition des valeurs, des critères d'action, et des orientations pour l'avenir, et la Scène Esthétique où se forment les conditions d'appréhension et de relation à un nouveau monde sur un plan sensible.

Cette Scène Esthétique repose notamment sur le fait que toute connaissance et conscience du monde provient en premier lieu de l'expérience immédiate et sensible. Concevoir une légende ou écrire un méta récit requiert dès lors un double travail de formulation. Bien sûr il s'agit de définir une mission générale qui exprime une vision politique forte. Cependant cela ne saurait suffire. Il faut simultanément parvenir à donner une autre forme à cette mission, une forme esthétique qui laisse la place au sensible, aux émotions. Autrement dit, il importe de concevoir une formulation qui mobilise les sensations, les émotions des acteurs, une formulation qui procède du registre esthétique. Le développement de légendes urbaines deviendra alors possible car elles seront complètes en combinant projet politique et projet sensible ou esthétique.

Cette note délimite les contours de cet exercice de conception du sensible en se fondant plus particulièrement sur le cadre théorique de la sémiotique (science des signes) du philosophe C.S.Peirce. En montrant que la dynamique de construction du sens provient d'une relation entre une représentation, un représenté et une signification et que chacun de ces trois termes jouissent d'une autonomie, Peirce a rendu possible d'imaginer que la signification provient de l'interprétation en tant que signes de signaux ou représentations de déclencheurs sensoriels. Cette représentation d'un déclencheur sensoriel va faire émerger chez celui qui le perçoit autre chose que sa simple référence pour devenir le signe d'un état possible du monde. Il va ensuite y avoir ou non construction d'une signification en général parce que d'autres signaux vont, dans le même instant, faire signe aussi et rendre ainsi présent, ici et maintenant, l'état possible du monde. C'est le mécanisme général de construction de la Scène Esthétique. Il n'est pas fondé dans le sensoriel. Il est fondé dans l'interprétation, la traduction devrait-on dire du sensoriel en quelque chose d'autre, le sensible, qui oriente l'attention et engendrera un vécu particulier, un monde en soi immédiatement accessible, ce que ne peut faire le sensoriel.

Cette note utilise ces dynamiques de construction du monde sensible, esthétique, en procédant en six temps. Le point de départ consiste à revenir sur cette question générale du sensible pour cerner sa présence et son importance. Il sera alors possible de cerner combien les critères de jugement esthétique et du monde sensible inscrivent chaque époque, chaque situation, dans un certain pli, dans une certaine manière de sentir le monde. Cette inscription définit une ornière dont vise justement à sortir la conception d'une légende. Une telle conception revient en fait à tenter de créer un autre imaginaire sensible, esthétique. Le troisième temps de cette note présentera les leviers possibles d'une telle création. Une fois la création d'un autre imaginaire effectué il reste à en assurer le déploiement. La quatrième partie revient sur la nécessité, pour

y parvenir, de connecter ensemble tout un système de signaux-signes sensibles nouveaux ou différents. A partir de là, la cinquième section montre que le déploiement de l'imaginaire sensible passe par une démultiplication des actions propres à la nouvelle Scène Esthétique. La note se termine enfin en effectuant un retour sur la Scène Politique pour mieux appréhender les complémentarités entre les deux scènes mais aussi les conséquences à prendre en considération lorsque le volet politique accède à un usage autonome de l'Esthétique.

Puisque le projet porte sur l'élaboration de légendes, nous récusons une limitation dans le seul domaine urbain et métropolitain. Au contraire nous montrerons dans cette note que la situation d'une ville procède à bien des égards des mêmes enjeux que lors de la conception de produits nouveaux qui deviennent légendaires parce que, justement, il y a eu construction d'une Scène Esthétique pour les faire émerger, pour les « entourer » mais aussi pour les accompagner dans leur existence.

La situation d'une ville procède des mêmes ressorts que ceux de ces créations plastiques. Elle fait appel au même genre d'acteurs dont ceux que l'on désigne comme artistes. Ils donnent forme à l'objet, ils en assurent la représentation directe ou non comme le font les artistes de la ville mais peut-être d'une manière plus complexe encore puisqu'ils donnent à la ville à la fois toutes ses représentations possibles tout en se représentant dans la ville, tout en faisant de la ville le lieu d'émergence d'autres représentations disponibles pour d'autres fins.

1. Retour et détour sur le sensible

La ville. Lorsque quelqu'un se trouve dans les rues de Barcelone, Vienne, Naples, Lyon, bien que ce soit la même personne qui se promène, elle peut aisément se sentir autre en chacun de ces lieux, tellement différente et multiple. A la fois la même, à la fois une autre comme si un génie des lieux avait provoqué une transformation subite instantanée de la personne, la faisant émerger en tant que sujet particulier. Le monde phénoménal n'est pas vécu ni ressenti de la même manière même si, à chaque fois, il est composé des mêmes objets, des mêmes usages. Ce n'est pas une question de langue, ce n'est pas une question d'amour a priori, ce n'est pas une question de bien-être. Chacune de ces villes provoque une sensation qui transforme, fait naître dans la personne une émotion qui lui signale cette transformation en elle. Mais cet événement n'est pas garanti à chacun. Aucune personne n'a la garantie de le vivre à chaque fois qu'elle sera présente dans ces lieux. Toute personne peut le vivre mais toutes les

personnes ne le vivent pas. Il résulte de dispositifs construits qui vont interférer avec chaque être d'une manière seulement et exclusivement sensible, esthétique.

A Rome lorsque l'on va vers le Vatican, cela a été conçu de telle manière que c'est très fatigant, pesant, lourd d'y arriver. C'en est déplaisant, cela nous remplit d'anxiété. Cela n'a rien à voir avec la distance métrique ni la hauteur des bâtiments environnants. Il y a là une géométrie qui contribue à cette sensation. Elle a été construite exprès pour montrer l'indiscutable éloignement, l'incommensurable distance entre l'Espace public et l'Espace religieux. Nous sommes pris dans la même pesanteur, dans la même fatigue que celle qui envahissait les visiteurs de l'Empereur de Byzance lorsqu'ils s'approchaient de son trône. En nous comme en eux surgit une sorte de terreur sacrée qui nous fait courber la tête, nous empêche d'oser regarder ce vers quoi, vers qui, nos pas nous portent. Le Pape était la représentation de l'Empereur, à Rome.

Les objets du quotidien peuvent aussi provoquer un tel déplacement, brusquement. Prenez une clé MP3 ordinaire, rien à redire elle permet d'écouter de la musique. Maintenant prenez un Ipod d'Apple, si la fonction est identique une autre dimension est ressentie dans l'utilisation. Vous l'avez, vous vous sentez fier, appartenant à un autre monde. Vous ne l'avez pas, vous vous sentez jaloux. Vous êtes exclu d'un monde.

Ces objets différents, ces villes singulières, les vécus qu'ils nous confèrent sont la preuve de l'existence d'un même événement aux phénomènes analogues si ce n'est identiques. Il y a sensation, émotion, clôture pour soi-même en un monde particulier, scène créatrice d'une identité spécifique de sujet qui se rajoute à l'identité initiale, qui l'augmente jusqu'à se substituer à elle. La Scène Esthétique.

Cette Scène Esthétique opère comme complémentaire de la Scène Politique qui elle aussi définit l'identité et la clôture, non moins pour le sujet sensible mais pour le sujet social, collectif. Malheureusement cette complémentarité reste trop souvent occultée, ou même plutôt oubliée, comme s'il n'y avait que la Scène Politique qui comptait vraiment, pour de bon, avec son édicton de principes d'action, de valeurs, de normes du vrai, du juste et de la beauté. Et pourtant l'être humain, dans son intégrité combine ces deux mondes, esthétique et politique, intimement entremêlés. Si l'on reconnaît dorénavant l'inscription corporelle de l'esprit ou encore que la créativité de l'agir humain n'est pas opposable au mode de perception et de sensibilité du monde par le corps, le politique tend malgré tout à dominer dans les discours.

Cette combinaison a été magistralement décrite par Elias Canetti dans « Masse et Puissance ». Dans ce livre le philosophe permet de ressentir comment l'individu porté par la foule fait à la fois corps avec cette masse, est cette masse, et simultanément est un acteur de la puissance politique de cette masse. Il montre aussi comment le politique utilise ce vécu sensible pour ses propres fins. Subrepticement, il apparaît ainsi, qu'à moins de viser une amputation pure et simple de sa force, de ses potentiels et énergie, toute création politique, tout mouvement collectif, toute action sociale rentre dans une résonance profonde avec le mode sensible et esthétique d'inscription de l'individu dans le monde.

Penser en terme d'Esthétique invite à retrouver cela au sein même de la création politique et stratégique du sujet, son individuation dans du collectif. Cela permet d'éviter la trop fréquente opposition entre l'individuel ou le collectif pour mettre en avant qu'avec le sensible il y a simultanément individuel et collectif. Il n'y a pas une scène pour l'un et une pour l'autre. Au contraire, les deux s'avèrent simultanément présentes car chacun vit alors sa sensation, son émotion donc, son individuation en tant que sujet tout en s'inscrivant dans le mouvement du collectif. De son côté dans le même instant le groupe connaît aussi une sensation collective, le groupe se ressent comme sujet. On sait bien qu'une sensation collective, une Esthétique peut exister. Il n'y a pas besoin de grand-chose pour que cela se produise. Il faut au moins un être humain, un collectif, quelques indices sensibles. Et alors chacune de ces individualités peut juger de ce qui se passe par sa sensation. Et chacun c'est un individu ou un collectif. Canetti montre ce moment où le corps pris par le collectif est emporté par la masse, et l'individu a une sensation qui le dégoutte de la sensation du collectif. Il n'a pas une pensée, il a une sensation.

La collusion du chant grégorien et des pratiques du corps chez les moines qui l'interprètent fournit une illustration exemplaire de ce phénomène « Scène Esthétique ». Il y a une artificialisation des gestes quotidiens, un refus par le moine de son corps naturel. Son pas, par exemple, glisse sur le sol pour produire une intériorisation, une sensation pour soi et pour l'autre. Ce refus n'est pas une absence du corps mais un refus de sa naturalité pour la remplacer par le Bon Geste, le Beau Geste. C'est une Esthétique. En même temps, le moine accomplit ses prières par le chant, le chant grégorien qui est maîtrise de la voix, de la diction, la même Esthétique. Une intériorisation pour soi, un spectacle pour l'autre. Il s'agit de deux formes de la même Esthétique qui tiennent ensemble, c'est la vie des moines de l'époque romane. L'une ne va pas sans l'autre. L'une n'a pas de signification sans l'autre. Séparées, elles ne sont qu'une façon maniérée de se déplacer, de mettre son corps en scène, une façon

belle de chanter. Et personne ne peut ignorer la puissance politique de ces mêmes moines, leur refus à la fois de ce politique et l'usage qu'ils en firent.

Ce cas de figure est loin d'être unique et peut s'envisager à l'infini totalement en dehors de la sphère classique de la beauté du chant, de toutes les belles maîtrises du corps.

Prenons par exemple l'un des objets majeurs du quotidien depuis ces dernières années : l'ordinateur, plus précisément le micro-ordinateur sous l'ère Microsoft. Comme le chant grégorien et le corps du moine, il est possible de considérer que Microsoft a institué une Scène Esthétique et son activité, ses produits en ont permis l'extension. Non seulement les gens de Microsoft ont développé un nouveau mode d'utilisation de l'ordinateur, mais plus largement ils ont créé un autre mode de relation à l'autre (Messenger) et un autre mode de sensation (Windows) qui a abouti à la génération d'un monde en soi où règne le bricolage généralisé, l'ajustement permanent. C'est une Esthétique. Au même instant se créaient les Scènes Esthétiques concurrentes d'Apple et d'Unix bâties avec les mêmes objets mais avec d'autres sensations.

Toujours dans le domaine technique, l'Ipod de Apple paraît aussi exemplaire de la construction plus ou moins pilotée d'une Scène Esthétique. Si l'Ipod n'était que de la mémoire électronique joliment habillée, Apple ne proposerait que de la technicité de plus en plus fine pour des techniciens utilisateurs. Apple resterait dans son monde connu issu de sa Scène Esthétique inaugurale. Il y aurait certes nouveauté mais il n'y aurait pas à proprement parler de Scène Esthétique nouvelle qui fait de l'Ipod avec iTunes avec l'Ipodding avec son système de navigation avec des êtres humains qui forment un monde en soi un renversement de l'existant d'Apple. L'Ipod a été conçu d'emblée comme l'entrée dans un monde par la sensation, l'émotion. Face à l'Ipod c'est l'émotion qui va nous faire nous promener dans de multiples choses, de multiples branchements. En même temps on sort et on a de nouveaux branchements, on est branché à la musique, à d'autres sources, on est connecté. Une scène nouvelle est créée à partir de connecteurs présents dans la scène précédente d'Apple et ailleurs. Des communautés surgissent, mondes autonomes de sensations et de connaissances partagées. Une Esthétique.

Ces différents exemples pointent le fait que toute situation, toute création sont appropriées par des sujets à condition qu'elles permettent de passer du connu à l'inconnu, du sensoriel au sensible et de provoquer la sensation, l'émotion en tant que mode de compréhension. Autrement ce sont les différents savoirs anciens qui sont à l'œuvre, ce ne sont que les règles déjà connues qui permettent la prise en main.

Un monde est entrain de se créer et il est indicible. Pour s'y orienter, l'expérimenter à sa naissance seuls le sensible, la sensation, l'émotion peuvent guider l'être humain et le faire devenir un autre sujet. Ainsi l'arrivée dans un nouveau lieu, dans une ville étrangère, met avant tout les sens en alerte pour tenter d'aider à l'orientation. Alors l'objet, la chose, la ville, l'être qui mettent leurs sensibles à notre disposition feront partie du nouveau monde et nous le comprenons comme notre monde, nous les comprenons comme parties de ce nouveau monde. Ils prennent sens en lui comme nous devenons sujet en lui. Alors l'individu pour trouver sa confiance dans le monde nouveau qui prend forme devant lui mobilise ses sensations, sa transformation en tant que sujet comme un instrument de pilotage. Si cela échoue, il lui reste les cartes et les plans et les passants à qui demander sa route.

Le fait de dire « Esthétique » indique clairement quelque chose, un monde particulier, un mode d'appréhension et de perception spécifiques. On ne dit que deux choses. D'une part que l'individu se meut effectivement dans sa nouveauté ou, plus généralement, dans le monde avec un paquet (affectif – émotif – sensation – sensible). Il importe donc d'introduire ce volet naturel et physique qui rappelle que les corps circulent dans le social et le culturel. Ceux-ci en retour construisent aussi les émotions, le sensible et l'affectif via les imaginaires du Beau. La deuxième caractéristique introduite grâce à la Scène Esthétique est l'énergie qui assure la mise en mouvement des individus et des objets par rapport au monde et les uns par rapport aux autres. L'énergie se manifeste à l'être humain entre autres par des forces d'attraction, de répulsion perçues grâce au sensible, générant la polarisation de certaines situations plutôt que d'autres.

Il s'agit, simplement, de considérer l'impossibilité de déconnecter l'être humain de sa nature, mais aussi de la nature même du réel qui s'avère toujours plus ou moins être un réel physique, un réel énergétique. L'Homme de l'Âge de pierre, lorsqu'il frappe le silex, perçoit dans son corps les ondes de contradiction et dilatation générées par le choc, réverbérées par la matière et les utilise pour produire son outil. Nous percevons du mouvement, donc de l'énergie, dans les trames fixes que nous contemplons et qui représentent de l'herbe. L'énergie est partout dans la matière, liée ou libérée, canalisée ou sauvage. Le vivant est équipé pour percevoir l'énergie sous différentes formes et pour l'exploiter, l'utiliser. C'est le moteur de la Scène Esthétique. C'est pourquoi il est important de penser cette nature pour concevoir la Scène Esthétique.

Par ailleurs, la Scène Esthétique renvoie au fait que l'on souhaite appréhender le monde en considérant un espace qui tienne ensemble à la fois la nature humaine, l'énergétique, le réel

physique et quelque chose qu'il faut bien décrire comme un fait culturel, à savoir la production d'une œuvre. Ces œuvres peuvent être artistiques, longtemps domaine par excellence de l'Esthétique. Cependant l'art du 20^{ème} siècle a largement ouvert ce champ. Dorénavant, on peut considérer que le fait culturel lié à la production d'une œuvre d'art n'est finalement pas très différent du fait de produire une ville, un logiciel, une lampe, un petit pain le matin. Cette prise de conscience repose sur deux événements.

D'abord durant le 20^{ème} les révolutions introduites par des artistes comme Marcel Duchamp, Andy Warhol ou Joseph Beuys montrent que par endroit il y a œuvre d'art et qu'ailleurs, la même chose n'est rien d'autre que cette chose. On voit alors apparaître les performances comme vecteurs de cet événement. Ces artistes ont compris que, pour qu'il y ait œuvre d'art, il faut que la scène se fasse. Alors ils l'artificialisent, tentant de maîtriser son point de départ, les conditions de son émergence et sa fin. L'œuvre d'art apparaît pour ce qu'elle est et non pour les finalités qu'on lui prête, le paysage, le portrait. Elle est le produit d'une scène qui, pour se composer a besoin d'une construction sensible. Elle est aussi la cause d'une autre scène liant entre eux et avec elle différents objets, différents acteurs qui seront présents là, quelles que soient leurs différentes localisations. Ce décalage des présences, des effets provient simplement d'une difficulté du regard pour saisir le sensible et l'énergie dans la chose quotidienne qui est dans le seul espace des règles et se trouve être pris dans un usage. Si on parvenait à chaque instant à une telle perception, à une telle saisie alors tout geste générerait un monde sensible et esthétique. Tout geste pourrait être une œuvre d'art en quelque sorte comme le geste des moines romans.

Ensuite, le deuxième événement invite à revenir sur l'éthologie pour comprendre qu'autour du sensible, de l'affectif, de l'émotion, de l'énergie se produit un fait culturel particulier significativement différent de la situation de l'animal en tant que tel. Derrière la production d'une Scène Esthétique il y a la production d'une place sociale, d'une place culturelle et la construction des idées.

Ne pas penser en terme de Scène Esthétique la Métropole et la Ville, ou bien la production sociale, politique et économique en général, revient à faire des lieux, des objets et des faits, des domaines amorphes où tout est équivalent. Voir, toutes les villes seraient équivalentes. Mais beaucoup de villes ne se laissent pas faire. Ce qui fait la différence d'une ville à l'autre, ce qui fait que nous les ressentons comme différentes et non équivalentes, ce qui fait que nous voulons y être et non pas simplement les utiliser, c'est qu'elles sont à chaque fois une Scène Esthétique, l'occasion pour chaque individu qu'une Scène Esthétique se construise en lui,

avec lui et avec cette ville. Mais nous pouvons être attirés par des villes qui ont été des Scènes Esthétiques. Nous y allons et nous ne trouvons qu'un champ de ruines, des mots qui désignent ce qui a été présent et qui n'existe plus, des histoires que l'on écoute comme une liste que l'on déroule. Elles ne sont plus qu'une définition, ce qu'il faut aller normalement voir.

Les villes-Scènes Esthétiques portent en elles un sensible particulier, mobilisent une énergie particulière et génèrent une sensation, une émotion qui leur sont propres, qui nous les fait reconnaître avant même de les nommer, avant même d'y être. Il suffit de regarder la série Maigret tournée avec Bruno Cramer : de nombreux épisodes sont censés avoir lieu à Paris, alors qu'aucune image ne « sent » Paris même si les bâtiments montrés existent, sont contemporains de la Belle Epoque de Paris ou des années 1930, 1950 et pourraient être ceux de Paris. A l'inverse le Paris de *Les amants du Pont Neuf* est tellement Paris que cela nous est indifférent de savoir que ce Paris n'est que toiles peintes. Et puis il y a le dernier film de Jacques Tati, *Playtime*, qui nous montre un non espace où il n'y a pas de sensations possibles, pas d'émotions, juste des faits qui s'articulent les uns aux autres. Les symptômes du héros de *Playtime* se manifestent parce qu'il est dans un espace indifférencié pour lui et qu'il essaye de le faire muter vers une Scène Esthétique.

La problématique stratégique d'une ville consiste dès lors à exister en tant que possibilité de Scène Esthétique. C'est un enjeu stratégique majeur parce que la ville ne peut pas exister, être identifiée autrement. Elle ne peut pas attirer et donner envie d'y être, d'en être et de la faire vivre. Autrement elle est une bourgade anonyme, plus ou moins utile. Il y a des tas de villes de centaines de milliers d'habitants aux Etats Unis ou de millions d'habitants en Chine qui n'existent pas, dont on ne peut rien dire, si ce n'est qu'elles sont un « trou », un « gros bourg ». Ce n'est pas une question de singularité parce que ces gros bourgs sont singuliers, c'est une question de singularité esthétique, c'est-à-dire de sensible, d'affectif, d'émotionnel, une singularité imaginative, idéative, dans laquelle l'être dans toutes ses dimensions sociales et culturelles avec son corps sensible pourra être là, différent d'un ailleurs. Certains génies de la littérature ont su faire d'un « trou », d'un « gros bourg », le partenaire d'une Scène Esthétique mise en œuvre par et dans leurs livres, partagée avec des lecteurs. Paris ne serait qu'un « gros bourg » parmi d'autres si la ville n'était celle des Mystères de Paris d'Eugène Sue, celle du « Ventre » d'Emile Zola. Londres n'est rien sans le roman noir. Lyon ne serait rien alors qu'elle est la Myrelingue la Brumeuse de Rabelais, la Machonville de Granger. Autrement toutes ces villes ne sont que des « gros bourgs » sans histoire.

Dès lors, la Scène Esthétique comme concept, invite à décrire et penser tout cela d'un seul tenant, comme un roc massif de réalité dans lequel taille le sujet acteur. La forme que prend cette réalité se confond très largement avec les légendes du lieu ou de l'objet.

2. Le pli du moment

Jour après jour à force de trop fréquenter un lieu, de toujours utiliser un objet, de regarder le même paysage, les mondes que représente chacun d'eux perdent peu à peu de leur aspérité. Ils en deviennent banals, banalisés, voire indifférenciés. Jour après jour c'est la même chose qui apparaît. La sensibilité s'émousse non parce que le monde a changé mais parce qu'il devient connu, reconnu en permanence sans provoquer de décalage, d'ouverture, de perturbation, sans qu'une connaissance nouvelle en émerge. C'est l'une des difficultés bien connues pour les produits que tout le monde possède ou utilise. Une fois l'effet de mode ou de surprise passé, l'exceptionnel s'estompe. Que l'on possède une voiture de luxe ou de très haut de gamme n'y change rien : au fil du temps c'est toujours la même, elle est toujours là. Alors la seule solution serait de parvenir à introduire un changement pour créer une nouveauté en perturbant à nouveau le champ perceptif et sensitif. Cette difficulté qui constitue jusqu'à présent l'une des principales forces motrices pour l'innovation concerne aussi les villes mais selon des modalités en partie différentes.

Avec l'internationalisation des entreprises et du commerce, sans tomber pour autant dans l'illusion de l'homogénéité globale, émerge une certaine présence un peu partout des mêmes enseignes commerciales, des mêmes objets et produits. Ces présences presque similaires touchent même un autre domaine largement plus structurant pour les villes, à savoir l'architecture. La multiplication des projets urbains pour répondre aux volontés formulées de s'intégrer dans la course à la compétitivité territoriale se traduit concrètement par des constructions certes différentes marquées malgré tout par des inspirations proches. Les mêmes architectes internationaux développent des projets un peu partout dans le monde. Il reste bien sûr alors le choix du spectaculaire ultime mais le dépassement reste une course infinie, de la plus grande tour du monde en plus grandes tours du monde. D'ailleurs, quelle ville oserait construire, faire construire, laisser construire la Tour la plus laide du monde ? Cette course au sein du village planétaire des métropoles mondiales retrouvent ainsi ce qui a fait la gloire de San Gimignano, ce petit village de Toscane près de Sienne où chaque honorable famille n'avait de cesse que de parvenir à se distinguer de l'autre, à se protéger de l'autre, en construisant une tour toujours plus haute que celle du voisin. Plus haute mais toujours

semblable, tellement semblable. Aujourd'hui cette course se fait sur tous les fronts : les immeubles, les musées, les biennales, les centres de congrès, les événements, les stades, etc. La métropole devient alors le lieu de moins en moins spécifique à force de souhaiter marquer les esprits par du spectaculaire. Celui-ci s'é mousses et tombe vite dans un éphémère simulacre nécessitant d'être toujours repris, renouvelé. C'est l'épuisement esthétique¹.

Cette course sans fin pour jouer contre la montre de l'indifférenciation, contre la lente érosion des perceptions sensibles, est exacerbée par les efforts croissants des discours politiques et publics pour passer pour exister dans les médias afin de faire ressortir la singularité du projet du moment, de l'action du jour. Plus des mots sont prononcés pour tenter d'exposer un trait spécifique, rare, afin de marquer les esprits, plus ces traits s'é moussent rapidement. Avec la communication et l'appel à la mise en récit la consommation, voire la consommation, porte aussi sur les discours et les récits des villes. Ils deviennent des brochures que l'on distribue à n'importe qui qui passe. Des brochures parmi d'autres, des passants indifférenciés.

L'enjeu est rien moins que l'estompage lent, presque insidieux, du sens du monde et sa constitution d'objets, de lieux, de moments, d'idées et de connaissances. Le monde est là, reste là, seul compte son maintien et sa présence. Les acteurs en son sein ne sont plus les événements, juste un flot quotidien de déplacements, de mouvements, d'habitants interchangeables. La réalité ne fait plus que suivre son pli, sa tendance dominante, comme si elle avait trouvé l'ornière au sein de laquelle elle se coule jour après jour, doucement mais sûrement. L'activité mentale et sensible sur le monde selon le mode (signal – signe – signification) n'opère plus. L'action et la perception vont peut-être créer du signal mais celui-ci ne fera plus ou pas signe. Il ne saurait alors y avoir de construction de signification. Il n'existe plus que des définitions.

Le fait de tomber ou de se trouver au milieu de signaux qui ne débouchent pas sur des signes différents, novateurs, spécifiques, empêche toute construction future différente, toute ouverture sur une nouvelle perception. La personne se retrouve simplement embarquée dans l'imaginaire du moment, des objets de son quotidien, dans sa ville d'habitude, dans le paysage commun, dans l'infinie liste des faits divers et des petites annonces. Il y a blocage au détriment de l'émergence d'un monde nouveau, intéressant, un monde à connaître, un monde dans lequel il faut être présent à soi-même. Un présent insistant est constitué, un actuel.

¹ Epuisement clairement souligné par Dewey (2005): « il existe deux sortes de mondes possibles dans lesquels une expérience esthétique ne pourrait se produire. Dans un monde où tout n'est que flux, le changement ne serait pas un processus cumulatif et ne tendrait vers aucun terme. Il n'y aurait ni stabilité, ni repos », p.36.

Cet ancrage dans l'imaginaire actuel, aux sens et significations tenus pour acquis, inscrit l'action de chacun dans ce que les Grecs nommaient un « apeiron » : un espace sans limite. Dans le « sans-limite » aucune orientation n'est possible. Il n'existe aucune possibilité de s'orienter pour aller vers ce qui n'est pas connu. Le « sans-limite » se comporte comme si en lui tout est déjà là parfaitement connu et défini, tout se vaut. Il n'existe aucune possibilité pour en sortir. Aucune expérience autre n'est possible en lui. Tout le monde s'y rencontre dans un rapport de valeur clairement stabilisé, voire définitivement établi. Cet actuel, qui fait le déjà là, pourrait se poursuivre sans perturbation. Il ne fait que prolonger sans fin sa propre trajectoire, son histoire d'hier vers le « présent insistant » que l'on appellera « demain » simplement parce que ce présent est changeant.

Il en va ainsi, par exemple, des voitures actuelles, des avions actuels, des gares et trains actuels qui, au fond, ne font que poursuivre les rêves de voiture, d'avions, de gares et de trains des nos grands-parents et arrière-grands-parents, sans qu'un autre mode, une autre forme de construction de la mobilité soit envisagée, soit réalisée. Du coup, doucement, toutes les voitures commencent à se ressembler en suivant leur ligne de moindre pente, tous les avions sont enfin de compte les mêmes, toutes les gares et trains se ressemblent, sauf accident. Et pourtant on nous dit que ces voitures sont nouvelles, que ces avions n'ont jamais existé, que ces gares et ces trains sont des créations.

De l'énergie est mobilisée pour maintenir cet actuel, des sortes de ruses de l'organisation sociale et de l'esprit qui font paraître l'actuel persistant comme une sorte de nouveauté. Déjà, au XIX^{ème} siècle, des études avaient été faites en Allemagne sur les valeurs colorées chez des peintres et écrivains. Les auteurs, K et M. Groos, ont constaté qu'avec le temps la palette colorée des artistes évolue. Ils n'attribuent pas cette évolution à un souci de créer de la nouveauté mais à celui de maintenir le premier effet obtenu. Cette étude montre ainsi que l'on ne prend pas assez en compte que l'appareil perceptif des peintres et écrivain varie, vieillit et que les artistes ne changent les valeurs colorées que pour maintenir leur monde ancien en en faisant leur actuel, notre actuel. Ils tentent de maîtriser le sensoriel. On peut alors mieux comprendre la peinture de Monet et son évolution. Il n'a pas peint comme il voyait et donc il n'a pas peint ce que les troubles de la vue l'obligeaient à voir. Il a juste cherché à maintenir son regard, son « œil », sa vision des choses nous dirions, son ressenti, son émotion. Pour arriver à cela il a été obligé de déformer sa matière picturale, son geste de peintre. Claude Monet a échoué à maintenir son monde ancien pour nous mais pas pour lui et ils nous alors inventé une nouvelle manière de poser la couleur, de voir. Alors qu'il s'agissait pour lui de

maintenir sa Scène Esthétique le plus longtemps possible, jusqu'à sa mort. Et il a réussi de son point de vue tout en nous permettant d'ouvrir une nouvelle scène. Maintenant que nous savons peindre comme Monet, que des logiciels transforment les images à la manière de Monet, maintenant que nous savons peindre de n'importe quelle autre manière établie le monde des Impressionnistes n'est plus que celui banal des musées, des dictionnaires et de la décoration, d'une certaine beauté mécanique.

Pour une métropole il peut en être de même. Malgré toutes les histoires que l'on raconte et écrit sur elle. Malgré l'évocation sous toutes ses formes de ses actes et personnages célèbres. Malgré les présentations de nouvelles valeurs ou emblèmes. Malgré les apparentes nouveautés qui sont disposées en elles, les déformations et transformations imposées à la matière même de la Cité. Tous ces efforts ne conduisent bien souvent qu'à poursuivre l'histoire déjà établie s'ils ne permettent pas de faire émerger un autre monde. Ils s'intègrent alors dans un discours ambiant de plus en plus homogène, de moins en moins générateur de connaissances, de moins en moins attirant comme monde nouveau dans lequel on aurait envie d'être présent. Il s'agit seulement de maintenir un monde.

Ces efforts poursuivent la dynamique actuelle inscrite depuis hier, une ancienne Scène Esthétique, sans changer de régime stratégique d'action. Plus cela change dans les discours, plus les acteurs poursuivent leur mode d'être et d'agir au monde ancien, déjà établi. Ils se tordent dans tous les sens, inventent des sortes de nouveautés pour que l'ancienne scène se maintienne dans un présent insistant. La perturbation de l'équilibre n'est qu'une illusion.

Cette propension à s'inscrire continuellement dans son pli actuel est étrangement accompagnée par une volonté régulière de tenter de sortir de ce pli. Pourtant les règles communes du moment, les critères de jugement sur le Beau qui définissent la beauté reconnue, l'identité reconnue voire revendiquée, ne font que provoquer un renforcement du pli. Quels que soient les efforts de mise en mots différenciant.

Bien sûr l'ouverture reste toujours possible et vraisemblable. Elle va nécessiter un détour particulier, une quasi-sortie de soi, pour éviter de rester dans sa stabilité, dans son monde quasi-clos, dans sa monade. Il s'agit de sentir la réelle instabilité de ce monde, du pli actuel qui contient un réel indicible. Ce vers quoi il faut aller pour fonder une nouvelle scène. Du coup alors même qu'il y a perception de ce réel indicible, dans le même mouvement, il va y avoir un effort de nouvelle désignation. Au même titre qu'il y a sensation de cette instabilité, de cet indicible, il va falloir travailler sur sa définition, sur sa sémantique.

C'est ce qu'avait fait par exemple M. Duchamp en créant de nouvelles désignations (les « ready-made ») pour faire advenir et reconnaître son monde. Il l'a fait en artificialisant le travail de l'artiste, en refusant le génie souverain pour une méthodologie de sortie du pli actuel, de tout pli actuel. C'est le travail collectif autour d'un bassin sémantique, d'images, de mots, qui va permettre d'ouvrir à un nouvel imaginaire, de porter un nouveau regard sur cette partie du réel qui était occultée par le pli actuel.

3. La création d'un imaginaire esthétique, d'une nouvelle sensibilité

Comment du nouveau peut-il exister à partir de l'ancien ? Comment est-ce possible de créer un imaginaire esthétique, une nouvelle forme sensible dominante ? Avant de proposer une piste de réponse, montrons que cela a déjà eu lieu historiquement avec l'Art roman et l'Art gothique.

Les monastères romans étaient et sont des merveilles architecturales. Cela ne veut pas dire que ce que l'on a appelé le gothique était impossible à cette époque. L'arc brisé, une des caractéristiques de l'Art dit gothique (terminologie du XIX^{ème} siècle) existe déjà à l'époque de l'Art roman. Cependant, il n'est pas utilisé en Europe, ou très peu. Mais il est connu. Les verrières gigantesques pour faire rentrer la lumière existaient aussi dans l'Art roman. Il suffit de voir le diamètre de la rosace de l'église de l'Abbatiale de Cluny. Les arcs-boutants ne sont pas spécifiquement une création du gothique. Rien de cela n'a été utilisé dans les IX-X-XI^{ème} siècles comme le feront les architectes plus tardifs. Le roman comme art n'en disparaîtra pas pour autant, il va se continuer, se transmuier, se déplacer ailleurs, dans d'autres régions, dans d'autres pays, dans d'autres objets.

On pourrait argumenter en considérant que la technologie nécessaire pour la cathédrale gothique n'est pas disponible à l'époque romane. Mais là n'est pas la question. A l'époque romane il était tout simplement inconcevable que tout le vaisseau de l'église, de la cathédrale, soit baigné de lumière, que celle-ci soit partout. La lumière est le signe d'un rapport de Dieu, à l'être humain. Ce rapport ne pouvait être qu'individuel avec un dieu à la fois très proche, intime mais aussi très distant (à l'autre bout du rayon de lumière qui manifeste dans l'église sa présence). La lumière devait être précise, montrant le corps du Christ à l'individu qui ainsi en sera nimbé, auréolé et deviendra un sujet doué d'autonomie tout en étant lié intimement à un Dieu.

Ce que nous appelons le Gothique est tout simplement un autre rapport à la divinité, un rapport de la collectivité à la divinité. Les cathédrales gothiques l'annoncent, le préparent, le manifestent, le font sentir comme sensation, émotion et donc connaissance nouvelle inscrite dans les corps. Avec la cathédrale gothique il s'agit de faire sentir à la collectivité un dieu omniprésent, égalisant chaque homme, immédiatement présent sans distance. Derrière toutes ces constructions on trouvera une évolution de la théologie, une révolution politique dans les rapports de l'Eglise, de la Papauté avec les différents souverains régnants. Est-ce la Papauté qui veut supprimer ce rapport individuel à Dieu ou les différents souverains qui veulent instaurer un dieu dominateur sur la collectivité pour mieux se substituer à lui et se substituer au Pape ? Ne serait-ce pas ce rapport au divin et à l'Empereur à Constantinople qui, en tant qu'exemple morphologique, vient contaminer le monde roman ? A quelle distance le souverain doit-il être de son peuple ? De quoi est composé ce peuple ? Quel est le lien que l'individu a avec les autres, avec le souverain ? Dans le gothique l'individu est un sujet mais dans une nouvelle signification, celle de la soumission, de la perte d'autonomie.

Nous sommes passés d'un mode de gouvernement à un autre, d'un Dieu à un autre. Ce passage a eu lieu non par la règle, par le changement continu de l'existant, par une réflexion politique personnelle, objectivée, débattue, mais par la sensation, l'émotion, la construction d'une nouvelle scène qui a pris l'être différemment, ensemble pour faire connaître un autre monde. La Contre-réforme comprendra la problématique et engendra l'Art baroque comme instrument politique de reconquête des individus, du pouvoir par une sensation, une émotion jamais auparavant ressentie.

Cet exemple, longuement développé, montre que c'est la conception de la sensation à venir qui peut assurer l'ouverture vers un nouvel imaginaire. C'est le maintien d'une perception connue qui au contraire va faire barrage. A un moment donné, dans un monde il y a toujours une certaine sensation qui paraît non acceptable, une émotion qui est réprochée, réprimée. On se retrouve alors pris dans l'ornière d'un pli particulier comme nous l'avons souligné précédemment. L'important est alors de trouver la voix pour créer le décadre. L'analyse de tels décadres aide à saisir les pistes du dégagement.

Le travail d'Ernst Panofsky montre ainsi l'évolution de la représentation manifestée par la peinture occidentale. L'apparition d'un espace profond dans la peinture des XV^{ème}-XVI^{ème} siècles a été mise sur le compte de la maîtrise de la géométrie euclidienne. Il s'agit plutôt de son usage pour manifester techniquement la maîtrise du proche, du distant et du lointain, de leurs rapports réciproques. Or dans les tableaux des XII^{ème}, XIII^{ème}, XIV^{ème} siècles il y a

du proche (la ville et son environnement le plus immédiat, la naissance du Christ et sa mort) et le reste est distant jusqu'à faire en sorte qu'il n'y ait que du proche, frontalement présent. Si l'on regarde la ville au Moyen-âge, il n'y a que des petites rues. Pourquoi cela ? On a parlé de l'espace urbain, de la densité de la population, des fortifications. Cela résulte en fait d'un fait génératif : l'autre est proche. Qu'il soit ami ou ennemi, il est proche. On ne conçoit pas des rues larges. On ne conçoit que de petites rues. Ce qui est proche est maîtrisable. Celui qui n'appartient pas à la communauté, qui n'est même pas un ennemi ne peut être que lointain. Le dieu lointain comme le Souverain qui sont-ils enfin de compte ? Le dieu commun, le souverain omniprésent, omniscient seront de mieux en mieux maîtrisés. La ville reproduit cette façon de voir les choses comme la proximité avec la divinité et la place de son lieu dans les cathédrales. Lorsqu'il sera assuré que la divinité est immédiatement là, partout et nulle part, la ville va s'élargir, élargir ses rues, agrandir ses places, instaurer la visibilité généralisée de tous par tous. Il ne sera plus possible de concevoir autrement.

Lorsqu'on conçoit contre le pli commun, à rebours du pli habituel de tous, celui-ci va entreprendre un travail de déformation pour tenter de maintenir l'actuel autant que possible. C'est ce que montre l'exemple de Le Corbusier avec les villas de Bordeaux qui sont les parangons de son architecture. Quand elles sont occupées par des « vrais gens », comme l'on dit, ceux-ci en resserrent les grandes baies vitrées pour en faire les petites fenêtres bien connues. Ils comblent les pilotis de soutien allégeant la perception des villas, pour faire un garage, une chambre de plus mais surtout pour ancrer à nouveau la maison dans le sol, dans son sol, dans notre sol de propriétaire. Il y a une conception et une sensation de l'espace qui est insupportable aux habitants parce qu'elle n'existe pas pour eux et ne veulent pas faire scène avec elle.

Les exemples montrent l'inscription dans un premier temps dans une Scène Esthétique puis l'ouverture vers un autre mode de perception. Il existe la possibilité d'une autre Scène. Cette ouverture revient à créer un nouvel imaginaire sensible. Pour concevoir cette création, la principale hypothèse robuste consiste à considérer que le monde actuel va devenir à un moment le monde ancien parce qu'il a produit des déchets qui vont le dépasser, l'absorber. Les déchets sont ce que l'on ne veut pas avec soi, dans son monde présent, dans son actuel.

Le monde actuel recombine en permanence ce qui le constitue. On a comme une sorte de forteresse nullement rigide qui à chaque instant est obligée de reconstruire ses murs. A chaque instant, l'ensemble ne tient pas bien. A un moment ce monde, qui deviendra ancien, va utiliser ses déchets pour assurer son maintien, pour se reconstituer. Et là ces déchets vont provoquer

une agitation, un déplacement, une autre ceinture, un Beau qui règnera par la suite comme beauté d'un nouveau monde. Ce phénomène de déchet nécessite de saisir qu'il y a un réel sur lequel l'actuel se construit. Pour comprendre cette activité, il faut saisir que l'actuel représente toujours beaucoup moins que le réel. L'actuel d'une métropole est beaucoup moins que le réel de la métropolisation comme l'atteste les multiples formes différentes entre les métropoles. La métropolisation n'est pas la somme de toutes les Métropoles anciennes et actuelles, actuelles et futures.

Dans le passage du Roman au Gothique le déchet se jouait autour de la lumière et de la place du sujet dans le monde. Paradoxalement, dans le Roman le déchet est le lieu de la divinité, du souverain et le vide créé par leur absence à la collectivité. Le Gothique se saisit de ces déchets et les introduit dans la construction de ses cathédrales. Elles deviennent la maison de Dieu, elles sont pleines du vide des verrières et des arcs-boutants présentant la divinité enveloppant la collectivité, la soutenant.

Au début du 20^{ème} siècle, la révolution de l'art autour de Marcel Duchamp est aussi partie d'une histoire de déchets. Au même moment où il est proche de l'académisme avec ses frères, M. Duchamp a parfaitement compris que la situation de l'art était bloquée dans le cadre de cette forme de création. Il peint comme un cubiste. Mais que peut-il faire de plus après *Nu descendant l'escalier* que de multiplier les marches de l'escalier, multiplier les nus descendant, ceux qui ne descendent pas, les nus habillés descendant, ne descendant pas. Il va alors utiliser le cadre dominant de l'académisme du moment, à savoir les salons, pour montrer ce que ces salons rejettent en soumettant une œuvre qui sera effectivement refusée. Par ce refus il devient Le Déchet et se retrouve en situation pour créer un déplacement majeur. Il va y parvenir parce qu'il a saisi les limites de l'académisme. Et ce rejet, ce déchet va être désigné comme l'Œuvre d'Art par excellence. Le monde du ready-made est né. Il générera le monde des Performances esthétiques.

Afin de prendre tout la mesure du phénomène il est possible de mobiliser un cas relevant de l'histoire sociale.

L'invention de la Sécurité Sociale s'avère avant tout la réponse que se donne pour elle-même une société qui a produit et est entrain de produire des déchets, à savoir la misère. Cette misère devenant surabondante il va falloir revenir dessus et inventer une nouvelle solidarité. Jusqu'alors les pauvres, les malades sont réintégrés dans la société par les œuvres sociales diverses, par le combat politique. Mais cette saleté, ces pauvres manquent à la société pour faire les guerres, produire de la richesse. Elle la met en danger. Comment faire la guerre avec

des hommes malades, des hommes qui manquent parce que la pauvreté les a tués enfants ? Comment les réintroduire dans le corps social ? Par le vote ? En supprimant la maladie, la pauvreté. La société qui fait cela pense se continuer même si l'action apparaît comme révolutionnaire. Et à nouveau, maintenant, la société pense qu'elle n'a plus besoin de tous ses malades, de tous ses pauvres. Et elle invente autre chose, elle recherche les déchets qu'elle a produit pour construire un nouveau monde.

Il y a eu là une sortie de l'actuel par un retour sur les déchets que produisait la société. Ces déchets devenant trop importants, trop éclatants, la société n'arrive plus à les gérer comme elle gérait ses autres déchets, les accumulant, les drainant, les expulsant. Et du coup cette société se retrouve à la lisière d'une crise. C'est là où il y a un retour sur le réel. La nécessité impose de renouer avec la réalité, de sortir de la dynamique actuelle pour revenir sur le plan du réel. Il faut imaginer un autre monde en partant des déchets laissés en plan par la société actuelle. Cela veut dire que tant que la société se pense en tant que société de tous les Hommes alors même qu'elle crée ses déchets, elle n'a pas le problème de trouver, de concevoir sa solution.

Par exemple la sensibilité romane se suffisait à elle-même. L'académisme aussi. Une ville avec ses pauvres se constituait une image, la Charité, les Hospices. A un moment la société pour être cette société, pour faire société, se doit d'envelopper les actions. A défaut elle n'existerait plus en tant que tel comme société ni comme corps social. Dans ce cas là, lorsqu'une ancienne société est menacée de disparaître dans un premier temps sa solution immédiate consiste à tenter de ré englober les déchets. A ce moment là elle se recrée, se régénère comme produisant de nouveaux déchets à identifier car phénoménologiquement ils ne sont pas les mêmes.

On trouve là l'un des deux leviers de création de l'imaginaire à savoir que le réel est plus riche que l'actuel, que cette richesse n'est pas saisie, que ce qui n'est pas saisi peut être en partie dénommé déchet puisque comme il n'est pas saisi il se retrouve mis de côté. Il n'y aura pas création d'imaginaire sans un effort très important de retour sur le réel. C'est-à-dire que la création ex nihilo opère par transformation radicale sur le réel, notamment et très largement sur les déchets laissés par l'actuel.

Il en va ainsi pour la Scène Esthétique. Son artificialisation passe par une dynamique d'action à trouver autour des déchets produits. Ces déchets sont ce qui oblige à revenir sur le réel, sont ceux qui posent un problème mais un problème lointain vaguement saisi par le discours du

Merveilleux. Et le problème qu'ils posent soit on s'en empare, soit on l'ignore. Pour créer un imaginaire il n'y a pas d'autre solution que de s'emparer de ces problèmes.

L'artificialisation n'est pas une mise aux normes, n'est pas remplir le monde existant de nouvelles définitions. C'est une activité, une action pilotée qui va montrer, désigner, envoyer des expéditions pour saisir, déconstruire ce qui est pris dans les rets de la société ancienne.

Cette activité de retour sur le réel, d'évaluation, de sensation des déchets ne pourra pleinement opérer qu'à la condition que soit simultanément mené un effort de désignation, de définition des sensations. On ne peut pas retourner sur les déchets sans une opération de repérage car il faut bien effectivement désigner ces déchets. Autrement ce déchet est totalement invisible, indicible. L'activité de désignation loin d'être autonome assure l'activité de retour sur le réel, aide à s'emparer du réel. La désignation n'opère que parce qu'elle permet une sorte de mise en mots, en images, en conception des problèmes.

On a ainsi une activité composée d'un double mouvement de retour sur le réel et ses déchets pour mieux s'en extraire (évaluation – désignation). Si cela n'opère pas la plupart du temps, c'est parce que le travail sur le langage, sur l'énonciation reste insuffisant pour concevoir les problèmes, un ailleurs, en restant toujours ancré dans l'actuel.

Là encore Duchamp trace la voie. Son intimité avec l'académisme va lui permettre de comprendre la situation de blocage de la forme dominante actuelle de création. Il va créer un déplacement majeur. Sa sortie va l'amener à utiliser d'autres mots pour désigner ce qu'il tente de produire, d'où le mot de « ready-made ». On a bien ce double mouvement de la création de l'imaginaire : à la fois évaluation de l'épuisement de la forme principale et simultanément effort majeur de désignation d'une autre forme de pratique. Il n'est pas le seul dans cette création d'un nouveau langage puisqu'il y a tout le groupe Dada, entre autres. Seul il n'aurait probablement pas été reconnu. Son geste n'a eu un écho que parce qu'il y avait groupes et actions collectives. Le monde esthétique de la sensation est pavé de gestes solipsistes repris par personne. Le cas de Duchamp invite à revenir sur son œuvre *Nu descendant un escalier*. Cette œuvre, tout en étant majeur dans l'histoire, présente un danger extrême. On peut y voir, faire et refaire, l'infini de nus descendant l'escalier sans jamais s'arrêter. La radicalité de l'œuvre signifie en même temps une forme d'épuisement du geste si on peut le faire des milliers de fois. Il y a ouverture sur l'automatisme du geste qui en devient une fermeture. C'est le triomphe de l'académisme et de l'art mécanique dans l'académisme. C'est pourquoi Duchamp est doublement intéressant. Il montre les conditions de création d'un imaginaire par un déplacement majeur du pli dominant représenté par l'académisme du Salon de Paris,

changement des règles. Simultanément il indique l'imaginaire contemporain actuel. Avec lui on se retrouve dans cet imaginaire infini comme s'il n'y avait plus de déplacement possible puisque l'on saisit immédiatement l'ensemble. Tout déplacement est réabsorbé. C'est ce que dit son tableau.

Cette réabsorption infinie guette le travail envisagé d'établissement et de création d'un nouvel imaginaire. Cette histoire sans fin continue guette encore plus l'espoir et le désir d'écrire de nouvelles légendes pour une métropole comme Lyon. Comme si la nouvelle désignation, dès sa formulation, était déjà dépassée. Comme si la saisie devenait presque impossible. Mais rien n'est irrémédiable. L'ouverture radicale vers un nouvel imaginaire, vers des légendes fondées qui perdurent, reste possible à condition que de nouvelles sensations prennent effectivement et réellement forme.

4. Densification et agglomération des sensations

Il y a des nouvelles désignations de mondes qui ne tiennent guère plus longtemps que le temps de leur énonciation. L'intérêt est bien sûr d'éviter la situation de ces comètes quasiment déjà consumées avant même de vraiment apparaître. La durée reste, du moins en politique et en stratégie, une valeur forte et indispensable. Il importe dès lors de considérer que l'imagination sensible d'une autre monde ne peut se limiter à une fulgurance instantanée. Pour qu'elle puisse effectivement prendre forme et se développer, une sensation nouvelle singulière nécessite d'autres ressorts.

L'ouverture de l'imaginaire sensible invite à suspendre le temps, comme aime à le dire le poète, pour rester le plus possible dans la sensation radicale avant de subir l'espace des règles existantes. Celui-ci forme en effet un ensemble de mémoires, de contraintes, physiques et affectives dans lequel chacun a pris l'habitude de se situer et de situer le monde. Ces règles séparent et classent les événements et sensations d'être au monde. A titre d'exemple, parmi d'autres, dans un premier temps les ouvertures créées par Cézanne sont resituées dans le strict cadre de la peinture impressionniste qui fait référence. Cet espace de règles va désigner ce qu'est ou n'est pas production esthétique, sensation acceptable, raisonnable ou impossible.

Il est indispensable pour cela de considérer l'ensemble des règles dans lesquelles l'imaginaire va tomber, qu'on le veuille ou non. Une production esthétique n'aura pas la même destinée selon la réception qu'elle aura dans le domaine des règles. C'est pourquoi, dans la conception vraiment innovante, le concepteur doit essayer de rester le plus longtemps possible en dehors

d'un espace de règles. L'autre option consiste à tout faire pour circuler sur plusieurs espaces de règles et éviter ainsi de se faire coincer dans un seul monde. Il reste alors au plus près de la phase de création de l'imaginaire esthétique. Cependant, il n'est pas possible de rester en permanence dans la seule désignation imaginaire d'un monde sensible. Mais il faut tenir, tenir le plus longtemps possible comme dans un pari.

Même si le monde reste là, dans sa présence physique habituelle, une nouvelle expérience prend forme. Revenons un instant sur Cézanne. Ce qui lui aurait servi d'exemple pour ses tableaux, l'actuel qu'il aurait représenté, la montagne Sainte-Victoire ou la pomme sont toujours là égales à elles-mêmes. Mais du fait même de l'œuvre leur perception a muté. Comme si la nature ou le monde prenait brusquement de nouveaux atours. La perspective change irrémédiablement. Près d'Aix-en-Provence, nous ne voyons plus la montagne Sainte-Victoire, nous voyons le tableau de Cézanne ailleurs que dans le Musée, le Salon de peinture, nous voyons *La Montagne Sainte-Victoire*. Et chacun affirmera qu'elle présente ces fameuses facettes que les critiques avaient cru être le travail d'un mauvais peintre.

Le développement d'une autre sensation qui ouvre sur une autre intervention sur le monde passe par une accumulation pour effectivement s'ancrer et s'établir. Un seul déplacement ne saurait suffire. Isolé il reste inconnu. Picasso n'a pas fait seul le cubisme. Surtout il n'a pas fait seul « Picasso ». Van Gogh n'a jamais été le seul Van Gogh. Ce sont les mythes écrits pour continuer leurs mondes qui disent cela. Les compagnons d'aventure de Picasso sont Georges Braque et Juan Gris et d'autres répartis dans le monde entier, présents déjà ailleurs, dans le passé mais aussi, d'une certaine façon, dans le devenir. C'est pourquoi le peintre les a reconnus aussi dans l'art africain mais aussi dans certains de ses faussaires. Ils étaient indispensables pour que les perceptions simultanées des facettes du monde deviennent tenues pour acquises et institutionnalisées. Tout un chacun pouvait alors être devant, derrière, dedans, dehors, à côté, au dessus,... de la guitare, de l'armoire. Tout un chacun peut depuis voir le caché de l'autre. Et depuis, pendant, avant, après se sont développées la phénoménologie, la psychologie de la perception, la Gestaltpsychologie, chacune nourrissant l'œuvre picturale, sculpturale, chacune étant nourries par elles. Même la littérature est devenue cubiste ouvrant vers le Nouveau Roman.

Dans un premier temps, lors de la simple désignation de l'imaginaire sensible, les objets ou les perceptions restent indépendants les uns avec les autres. Cependant le déphasage de la sensation, le sentiment d'irréalité créent une signification radicale, provoquent une perturbation physique d'une autre perception sensible possible, d'une autre forme

d'expérience. Une autre signification devient évidente à partir de la manifestation des signaux émis par la nouvelle sensibilité, par la nouvelle labellisation du monde (impressionniste, surréaliste, cubiste, expressionniste,...). Il en va comme pour le monde physique ou chimique créé et construit à la suite de la désignation des effets théoriques.

La force de ce déphasage et de cette manifestation provoque la mise en jeu de connecteurs. Il s'agit de nouvelles ressources présentes déjà dans le monde ancien pour agir et intervenir face à l'instabilité de la perception. Ces connecteurs vont alors jouer une fonction majeure en polarisant le champ perceptif autour du nouvel imaginaire sensible, autour de la nouvelle sensation, pour mieux lui donner forme et présence physique et sociale. Il y a en quelque sorte création d'un bassin d'attraction à partir de cette sensibilité différente, de cette autre manière de ressentir notre présence au monde. Ces connecteurs invitent à d'autres associations et provoquent d'improbables liaisons. Tel fut le cas par exemple avec le Futurisme durant la première moitié du XX^{ème} siècle. Proche du Cubisme dans son invitation à percevoir simultanément les multiples facettes du monde, le Futurisme a joué la fragmentation sur un autre registre, celui de la vitesse et de la cinétique. Il a alors pu résonner sur d'autres pratiques comme le design, notamment celui d'Alessi qui en découle ou sur l'architecture. Il n'existe pratiquement pas de design cubiste, d'architecture cubiste et ils n'ont pas pu créer un monde.

Ces connecteurs jouent un rôle plus général en permettant de stabiliser l'agrégation des sensations et des perceptions. Ils assurent la diffusion de la nouvelle sensibilité par une démultiplication des sphères et domaines d'application comme nous allons le voir. Par exemple, toujours en gardant le cas du Futurisme, la proposition de sensibilité qu'il introduit a provoqué une modification significative à l'époque dans les affiches de publicité et l'exposition des objets, il a trouvé un lien dans des savoir-faire industriels. Il y a alors accumulations des signes qui renforcent la présence de la sensation. Chaque connecteur constitue avec un déchet un triplet (signal – signe – signification) qui vient s'agréger à d'autres triplet qui se constituent pour créer une forme sensible et esthétique, l'occasion d'un monde nouveau. Ce renforcement va provoquer et générer une densification de l'énergie ou de l'attraction autour de la nouvelle proposition sensible. Ce pic attire autour de lui les actions du moment. Il y a création d'une nouvelle orientation pour l'action.

Les connecteurs relient donc des éléments sensibles pour ensuite les faire tenir ensemble. A partir d'un moment il n'y a plus séparation des domaines d'action et de sensibilité mais au contraire agrégation. Les différentes représentations de la nouvelle Scène Esthétique se

rapprochent, s'étendent, contaminent le plus possible d'objets, le plus possible d'être jusqu'à devenir le nouveau pli actuel.

La thèse développée dans ces pages consiste à démontrer que le monde sensible et esthétique n'est pas strictement réservé au domaine artistique mais qu'il faut aussi penser à un moment toute innovation par cette dimension pour en assurer la réussite. Cet effet d'accumulation et de densification de la perception autour d'un nouveau mode sensible se traduit très concrètement par des polarisations économiques, techniques ou géographiques dans des activités correspondantes à cette sensation. Dernièrement, la relance d'Apple à la suite du lancement de l'Ipod en offre une preuve manifeste. Mais surtout on peut se reporter sur les évaluations boursières des entreprises qui développent des services liés à internet et aux mondes virtuels. C'est en cela qu'il n'est pas possible d'ignorer la base esthétique, la nécessaire construction d'une Scène Esthétique, lors de tout développement d'activité. L'innovation n'est pas seulement technique ou fonctionnelle. Elle devient effectivement différenciante une fois que le mode sensible est activé. Ainsi, même une entreprise comme Lafarge présente ses matériaux nouveaux, plâtre ou ciment, comme assurant une autre sensation.

Dans le passé, au début du 20^{ème} siècle, autour de 1920, une ville comme Vienne a été origine d'un tel mouvement d'agglomération du monde sensible autour d'elle. Elle représentait l'agitation par excellence des sciences à l'art en passant par la littérature, la philosophie et la politique. Elle a formé la matrice d'un monde qui s'est épanoui pendant plusieurs décennies. Cette condensation de tous les connecteurs en son sein a créé l'imaginaire de cette ville qui a ainsi ouvert la voie pour sa légende à l'attraction encore vive. Vienne est devenue féconde en Art, en sciences, en philosophie, en mouvements politiques.

Le cas d'une autre métropole, en l'occurrence Birmingham, est plus riche d'enseignements. Cette métropole montre à plusieurs reprises dans son histoire une capacité à s'emparer des formes sensibles d'action du moment pour se transformer et devenir un centre fort d'activité. Autrement dit, elle est parvenue à se connecter au monde pour devenir un creuset du monde. Elle le fit bien sûr durant la révolution industrielle du 19^{ème}. Elle le fait surtout actuellement depuis une vingtaine d'années en étant à la fois l'un des principaux centres pour les musiques actuelles (rock anglais et autres) et l'un des premiers pôles d'attraction pour les salons, congrès et événements en Europe. A chaque fois, l'utilisation intelligente de ses destructions, de ses déchets par les connecteurs sensibles du moment a permis à la ville de se relancer et de répondre à l'hyper polarisation de la société britannique autour de Londres. Birmingham s'est

faite la ville des multitudes, s'est faite la ville des « serious games », s'est faite la ville des convivialités comme elle s'est faite capitale de l'industrie de la vapeur, capitale de la bijouterie, de l'armurerie, tout en restant le « lieu des gens de Beorma ».

Une fois l'établissement du mode sensible nouveau acquis par la densification de la nouvelle forme esthétique il reste à en assurer le déploiement comme nous allons l'envisager maintenant. L'édification de légendes peut contribuer à se déploiement pour que les uns et les autres s'approprient, dans leur domaine d'action, le nouveau monde sensible.

5. Démultiplication et extension du sensible

La constitution (au sens d'émergence) de la scène esthétique revient à l'explosion massive d'une construction nouvelle de sens où, dorénavant, une signification différente de celle qui préexistait dans le monde précédent, a pris forme. L'expression classique « changement de perspective » illustre parfaitement le phénomène. Avec l'instauration de la perspective euclidienne comme organisateur du point de vue après les Primitifs italiens ou flamands, le regard sur le monde n'est plus le même. Ce n'est pas une question de progrès mais bien de différence. Il en est de même avec les différents projets urbanistiques qui bouleversent les cités régulièrement. La ville fortifiée du Moyen-âge n'a pas la même signification pour ceux qui sont pris par sa scène que la ville à la Vauban. L'habitat ramassé est chassé par les grandes places, les perspectives. Le proche et le lointain ne sont plus les mêmes, n'ont plus la même fonction, ne génère pas le même imaginaire, n'appellent pas les mêmes savoirs, les mêmes pratiques.

La « différence de perspective » développe d'autres expériences, amène d'autres formes d'expressions et surtout contribue à la mise en place d'autres forces motrices. Cette nouvelle signification provoque une mise en mouvement généralisée. En provoquant une déstabilisation de l'état précédent elle forme une nouvelle énergie pour l'action. La sensibilité nouvelle n'est pas qu'une sensibilité mais une autre manière d'agir et d'être, une autre manière de saisir le monde, de le comprendre. Autrement dit, il y a renouvellement radical de l'énergie dans le système social et économique. Nous « recommençons à vivre » devrait-on dire ; nous sommes prêts à de nouvelles expériences, bonnes ou mauvaises.

Cette question de l'énergie apportée par l'Esthétique est envisagée notamment par les Grecs d'un point de vue mythique et fonctionnel lorsqu'ils décrivent l'ancrage de la violence permise par l'art à la différence de la violence libre sans effet. C'est la violence des morts

sans sépulture, des fantômes hurlants qui dévastent les contrées. Mais ces morts qui sont-ils si ce n'est des êtres que la Cité n'a pas pris soin d'incorporer en son sein. C'était la plus grande souillure, le plus grand drame que d'obliger un mort à être sans sépulture (et pas n'importe où et n'importe comment : là où il faut et selon les rites). Pour les Grecs anciens, la belle statue va maintenir le corps glorieux du mort présent pour la Cité et ainsi capturer la violence déchaînée. Et ceux qui contempleront la statue ressentiront cette énergie comme maîtrisée, ressentiront cette frontière entre deux mondes, celui des vivants et des morts. Cependant, au fur et à mesure que le temps passe l'efficacité des instruments de captation se réduit.

Pour éviter cette trop forte perte, un autre travail est alors accompli, un autre type de statue sera créé, efficace, plus efficace espère-t-on. L'originalité d'une statue grecque, d'un kouros par exemple, va se dégrader au sens plastique du terme dans une copie, une reproduction, un multiple, en d'innombrables statues de moins en moins efficaces. Cependant chacune va diffuser la manière de voir et du coup va orienter l'énergie de l'action jusqu'au moment où elles ne seront que les exemples de la beauté. Il a fallu que ces statues soient enfouies puis découvertes à nouveau, mais cassées, abîmées, incomprises, ayant perdu leurs dorures et autres peintures qui les faisaient vivantes pour qu'elles participent à de nouvelles scènes, générant un autre regard, une autre perspective. Il a fallu que la Cité grecque disparaisse, devienne des mythes, de vieilles histoires pour qu'un Le Corbusier veuille la reconstruire près de Saint-Etienne.

Cette énergie est entraînée aussi par la nécessité de la circulation des idées et des actions sociales et elle fait de cette nécessité le désir de chacun et de tous. D'un point de vue esthétique, du point de vue de l'homme, il faut bien penser cette énergie, se doter des différents outils qui permettent de la dompter, de la civiliser. Il s'agit de la mettre au service de la Cité parce que l'on sent qu'ainsi elle est bénéfique, à moins de se situer dans un monde totalement clos sans déplacement ni évolution. Dans le domaine social, au sens large, la signification sensible apportée par l'Esthétique constitue l'une des principales sources d'énergie pour la mise en mouvement en contribuant au phénomène de la polarisation ou de l'aspiration. Les responsables de marketing le savent bien lorsqu'ils recourent au design pour tenter de créer des effets de mode qui vont orienter les consommateurs, lorsqu'ils vont générer des ruptures de perception. Qu'est-ce que la Mode si ce n'est une rupture sensible organisée, d'une certaine façon maîtrisée. Et dans la mode nous voyons le réemploi systématique des anciennes icônes mais pour d'autres fins.

Cette polarisation veut être plus forte encore avec la mise en mouvement des personnes, littéralement aspirées et attirées vers une place, vers un lieu où tout le monde va. Tel est le cas de la place Saint Marc à Venise ou de la Piazza Navona à Rome qui paraissent être éternellement des lieux de très forte attraction parce qu'ils vous capturent, vous mettent en mouvement, vous retiennent et puis vous expulsent. Il n'y a que les Vénitiens blasés, les Romains ancestraux qui n'y font que passer comme on va au marché, à n'importe quel marché. Il est extraordinaire de voir que la Ville, Rome, n'est qu'un ensemble de dispositifs pour des Scènes Esthétiques renouvelées et partagées, scènes vécues dans la Ville, scènes vécues par le spectacle de la Ville dans les Films, dans les romans. Rome est une machine esthétique généralisée et ce n'est pas la beauté de ses monuments qui en est la cause.

Cette constitution de la Scène Esthétique comme espace sensible qui organise l'énergie de l'action va prendre toute sa force lorsqu'elle aura une diffusion élargie sous différentes formes. L'histoire des mythes littéraires et imaginaires montre l'importance de cette démultiplication. A ce titre le mythe romantique ne serait rien s'il avait dû se limiter à la figure du poète baudelairien. La circulation de l'énergie et des sens dans trois espaces différents semble requise : l'espace de l'exception et du splendide, l'espace du haut de gamme et du luxe, l'espace des commodités enfin. L'économie actuelle du divertissement est particulièrement exemplaire de ce phénomène et mérite d'être sommairement envisagée avec le cas de Cannes.

A Cannes, on a une scène initiale de haute imagination et de haute culture qui va se mettre à aspirer des choses autour d'elle. Ce monde a pu diffuser par les ouvertures représentées par les photographes, les actualités et les émissions centrées sur certains personnages d'exceptions qui focalisent attention et désir. Et localement il y a la présence des stars et des starlettes. Cette Scène inauguratrice est sans prix. Sait-on ce que ça coûte ? Nous préoccuons-nous de la fortune des stars, des cinéastes présents ? La seule chose qui nous intéresse c'est ce qu'elle rapporte, l'Or des Dieux qui cascade sur les Stars se reflétant vers ceux et celles qui les contemplant. Le coût énergétique est gigantesque à la mesure de ce qui est produit et qui est sans prix. Pour nous qui comprenons le mécanisme de la Scène Esthétique, l'intéressant et l'important c'est cependant la présence des starlettes qui rendent ce monde accessible car s'il n'y avait que des stars il s'agirait d'un monde clos. Ces starlettes, déchets de la scène des stars, vont servir à déclencher une scène secondaire, celle du haut de gamme et du luxe où les produits en se diffusant rapportent beaucoup. Là on sait ce que ça coûte et on sait ce que cela doit rapporter, des fortunes. La consommation de l'énergie a alors

un très haut rendement pour un coût le plus bas possible. Chaque euro investi par certains producteurs de films ou par l'Oréal leur assurent un gain de plusieurs dizaines de milliers d'euros. L'Or des Dieux est devenu de l'argent, de celui qui permet de créer des fortunes autres que celles de la seule renommée. Reste enfin la troisième scène de la démultiplication généralisée avec les DVD ou les produits dérivés. Ce monde de la commodité porte en lui des traces de l'énergie développée au sein de scène initiale. Surtout il organise les sens et les sensations à la manière de cette scène comme l'atteste l'impact des émissions de télé réalité sur les imaginaires et aspirations des jeunes. Tout le monde est artiste, tout le monde est star. Chacun tourne son film, le montrant à tout le monde qui montre son film. C'est MySpace, par exemple.

Cette situation d'aspiration et de circulation de l'énergie pour assurer à tout système social ou à tout être vivant le maintien de son état d'activité le plus longtemps possible se trouve modéliser notamment par le mathématicien et topologiste C.P.Bruter ainsi que par l'approche systémique. Le premier considère le monde comme un espace d'objets de plus ou moins grande énergie. Le monde se développe par complexification des objets, les objets à plus forte énergie ont tendance à absorber les objets à plus faible énergie pour se stabiliser. L'accroissement de l'énergie d'un objet va donc développer de l'instabilité que l'objet va essayer de compenser en acquérant de nouveau de l'énergie pour retrouver une base de stabilité. S'il ne fait pas cela il risque de dégrader son mode d'action et donc le monde dans lequel il s'est établi. Cette modélisation est proche de celle de la systémique qui rappelle qu'un système stable est un système qui n'a aucune entrée ni aucune sortie, donc aucune production. Il consomme peu, ou pas du tout mais il ne rejette rien. Lorsque dans un tel système qui n'a pas de sortie, on fait rentrer de l'énergie, par exemple sous forme d'une nouvelle signification, le système devient de plus en plus instable et explose. Si on lui laisse une sortie il a une certaine stabilité, qui peut être une forme d'instabilité assez grande, mais il est connecté à l'extérieur.

L'objectif est donc de parvenir à créer des multiples qui assurent une stabilité globale de la Scène Esthétique nouvellement créée pour maintenir le plus possible la signification nouvelle.

Cependant deux questions générales en découlent. D'une part, il est possible de constater un risque d'épuisement de la scène. Une fois que la perspective a été travaillée sous toutes ses formes, il devient difficile de maintenir le sensible actif, il dérive vers le seul sensoriel puis vers l'indifférence des sens. D'autre part, il existe des moyens pour limiter cet épuisement et tenter de poursuivre plus avant l'aventure esthétique du moment.

Warhol comme Duchamp montrent que l'œuvre d'art fait partie d'une série et qu'il suffit de peupler cette série pour l'épuiser. L'œuvre d'art innovante inaugure une série qui est aussi un monde. Jusqu'à ces deux artistes la série se construisait dans le temps par la variété des constructeurs. Eux ils font, ils établissent la série, ils la désignent. L'un l'arrête en faisant de son arrêt un spectacle. L'autre peuple en faisant de ce peuplement la finalité de l'artiste. Donc ils sont et font en même temps l'ouverture, la série et l'épuisement. Il n'est pas possible de reprendre une pissotière, de repeindre une boîte de soupe Campbell, de peupler l'une de leurs séries et dire que l'on crée un nouveau monde parce que leurs séries sont épuisées, parce que la série de toutes leurs séries est épuisée.

Une telle situation d'épuisement semble apparaître sur la scène de l'art contemporain avec les quelques 110 biennales d'art contemporain dans le monde auxquelles il faut rajouter les foires internationales. Art Basel, la foire d'art contemporain de Bâle, a connu une accélération de son développement depuis une dizaine d'années sous l'égide de Samuel Keller au point d'en faire le principal marché et le modèle de référence. Art Basel a contribué à la Scène Esthétique des foires internationales de ce type là (Fiac de Paris, Freeze de Londres, etc.) au point de provoquer l'émergence de plus de 600 foires de second rang qui essaient à travers le monde pour former le clan des exclus de Bâle. Pour une galerie il y a être ou ne pas être à Bâle. Cette présence est tellement cruciale qu'Art Basel envoie par fax à toutes les galeries du monde un dossier de candidature personnalisée. Celles-ci sont invitées à le renvoyer en postulant moyennant 500 \$. Puisque toutes les galeries aimeraient bien être à la foire de Bâle donc elles répondent. Un rapide calcul permet de voir la rentabilité de cette seule foire à la candidature. Après avoir fait monter Bâle à son sommet actuel, S. Keller a monté une foire tout aussi significative à Miami. Il sent actuellement cependant que la scène a atteint un certain sommet et il a annoncé en juin 2007 qu'il quitterait la direction d'Art Basel. Par cette annonce il renforce la valeur actuelle de ces foires. Lorsqu'il arrêtera, la scène s'affaiblira ce qui renforcera sa valeur à titre personnel et historiquement ce qu'il avait créé.

On est bien là dans une dynamique de création de Scène Esthétique avec une création, circulation et destruction d'énergie. Le cas de Bâle est aussi intéressant car la ville vit au pouls de cette aventure privée. Ce que l'on montre avec ce cas c'est qu'il y a tout un ensemble d'états possibles entre la création d'un imaginaire et d'une Scène Esthétique et les états de dégradation ensuite. On le retrouve si l'on compare la Biennale d'Art Contemporain de Lyon par rapport à la Documenta de Kassel ou la Biennale de Venise. Il y a des états intermédiaires

qui subsistent plus ou moins longtemps, plus ou moins efficaces. Mais ce que nous leur demandons c'est que ces états produisent des déchets.

Ce parti-pris du directeur d'Art Basel est bien sûr celui d'éviter la dégradation ultime que représente le simple maintien d'une dynamique actuelle, et de ses règles. Cet épuisement prend forme lorsque l'imaginaire sensible ne permet plus de renouveler les idées, de favoriser de nouvelles créations, de mobiliser de nouvelles énergies. Plusieurs moyens peuvent être dès lors mobilisés pour éviter cette situation.

Le premier moyen, du moins le plus connu, consiste à multiplier les efforts d'innovation. L'idée est de remonter sur la courbe de dégradation de l'énergie pour essayer de relancer et renouveler les sensations. Deux exemples illustrent cette pratique. Dans le domaine des arts plastiques et des arts visuels, la sculpture se fait sonore et plus seulement matérielle pour travailler sur une perception différente de l'espace. Dans la danse contemporaine, la scénographie intègre de plus en plus la vidéo pour ouvrir sur des sensations complémentaires aux seuls jeux du corps. Il s'agit alors d'être continuellement le creuset de l'exploration et de l'expérimentation d'autres formes d'action, d'autres modes de sensibilité.

Un second moyen consiste à travailler sur les multiples par la combinaison et les croisements de scènes, de techniques, de domaines. Il s'agit en quelque sorte de poursuivre et d'exploiter l'expression d'un geste esthétique dans des domaines non connectés initialement par ce geste. Cet effort de généralisation revient à travailler sur les changements d'état comme cela se fait en cuisine pour préparer une sauce, confectionner une crème.

Pour comprendre la dynamique en cause on peut utilement aussi se référer à la métaphore de la prédation et du cycle naturel de conversion, transformation et consommation de l'énergie (le lion mange le zébu qui mange l'herbe, le chacal mange les restes laissés par le lion avant que ceux-ci se décomposent pour nourrir l'herbe, etc.). A chaque étape il s'agit d'une même force vitale, l'énergie, qui a une forme qui lui permet de circuler et elle est consommée, transférée, modifiée.

Chaque acteur social semble être en mesure, ici et maintenant, pour un temps donné, de se référer et d'utiliser telle ou telle forme esthétique. Il s'agit alors de la même esthétique mais sous des contours différents. A chaque époque, le design du mobilier trouve une inspiration proche... mais il prend tout de même des atours et des contours différents selon que l'acquisition se fait directement auprès du designer, chez un éditeur ou encore chez Ikea.

Le troisième et dernier moyen, tout aussi classique que les deux précédents, consiste à intervenir sur la diffusion en assurant une circulation la plus large possible de l'imaginaire esthétique et sensible. L'excellence du cinéma hollywoodien pour la diffusion généralisée d'un certain imaginaire est là pour démontrer l'efficacité de cette pratique. Plus la diffusion est acquise, plus il devient inutile de rechercher un changement d'esthétique. Il y a une emprise de structure pour un temps donné à travers l'espace. C'est ainsi que la statuaire romaine dans un premier temps ressemblait fortement à la statuaire grecque. Il a fallu l'émergence du monde chrétien pour que cette statuaire devienne autre (et non pas comme certains le croient encore un lot de sculptures mal formées).

Cet exemple de la statuaire grecque et romaine vient utilement nous rappeler à quel point la mise en place de tels moyens de maintien et d'approfondissement de la scène esthétique du moment travaillent sur les valeurs symboliques et politiques. Nous concluons donc sur cette question.

6. Retour sur la scène politique : pour un conflit de sensations et une radicalité maîtrisée

Le développement d'une Scène Esthétique opère de manière combinée avec une Scène Politique. Le geste esthétique seul n'est pas grand chose. Il reste rapidement lettre morte. Il prend de l'ampleur lorsqu'il établit clairement des critères de jugement du Beau. Ces critères deviennent vite alors des valeurs. Cette édicition d'un monde par ces valeurs tombe dans le politique. Comme nous l'avons vu en introduction, la réciproque est vraie. Le politique peut et doit s'appuyer sur le monde sensible de l'esthétique. Ces deux registres s'accompagnent et se renforcent mutuellement.

Le projet de cette note conceptuelle tente de saisir les voies et moyens de constitution d'une Scène Esthétique par la création d'un nouvel imaginaire qui s'extrait de l'ornière du pli actuel du moment. Cette constitution passe notamment par l'écriture d'un autre monde, d'une légende, qui désigne d'autres sensations tout en proposant un décadage pour répondre aux déchets du monde sensible dominant du moment. Il faut dès lors envisager les conséquences politiques et pratiques d'une telle création, d'une telle tentative d'écriture.

Souhaiter créer un imaginaire et une légende requiert, sur le plan politique, d'accepter une forme de violence contenue dans cet acte même de création. Etablir une Esthétique ne revient pas à travailler seulement sur une réalité naturelle mais avant tout sur la réalité des valeurs.

Par ce travail, il y a auto constitution d'un nouveau monde en soi qui va délimiter, qui vient définir de nouvelles frontières. En conséquence, on coupe la tête, on assassine, on exclut, on prend parti en faveur d'un certain mode sensible de relation au monde contre un autre mode.

De la violence physique peut apparaître. Elle reste simple car immédiate (trancher la tête, faire disparaître) Surtout, et de toute façon il y a de la violence symbolique. Celle-ci est plus lourde car elle touche au temps long. Elle revient à une destruction d'une part d'humanité pour tenter une création d'une autre part d'humanité. Il n'y a pas progrès pour autant, mais juste l'imposition d'autres sensations.

Il y a là un enjeu majeur car, à la suite des analyses de René Girard, on peut établir que le danger provient des tentatives de clore cette violence pour lui donner une image positive. Au contraire il faut l'accepter, la maintenir comme violence et la répéter. On retrouve cela avec Freud lorsqu'il arrive aux Etats Unis en disant « je vais leur apporter la peste », il souhaitait que la psychanalyse reste absolument une violence symbolique. En conséquence, tous les mécanismes de la Scène Esthétique doivent rester constamment visibles et ne jamais se masquer dans des actes glorieux. Il s'agit là d'un nouvel critère sur les conditions de création esthétique, sur les conditions de dynamique de création d'un imaginaire social permettant de concevoir d'autres légendes, d'autres relations sensibles au monde.

Refuser la possibilité du surgissement d'une certaine violence revient à tomber dans le non-choix, à retomber rapidement dans le pli du moment. A contrario, assumer cette violence symbolique ouvre sur une autorisation à remettre en cause le monde sensible dans lequel on se situe. On retrouve alors là une radicalité totale, digne des Lumières, qui invite à trouver d'autres voies d'accès à la réalité sensible et sociale. Tout s'ouvre.

Mais il ne faut pas se leurrer, la pente de moindre risque revient la plupart du temps à limiter cette radicalité. Dans ce cas là, les discours politiques sur la Ville sont des discours esthétisants mais ne sont pas des discours esthétiques. A contrario les villes qui ont parfaitement développé l'imaginaire esthétique deviennent rapidement une Scène Esthétique, n'ont plus besoin de discours esthétisant et deviennent légendaires par leur acceptation de la radicalité, de l'expérimentation généralisée, de tentatives sans bornes pour repousser des extrêmes, de l'état de laboratoire.

Bibliographie

Cette bibliographie dessine le paysage mental dans lequel s'inscrivent la conception et l'écriture de cette note.

- Barrow, John D., *Pourquoi le monde est-il mathématique ?*, traduit de l'italien par Béatrice Propetto Marzi, éd. originale 1992, 1996 Odile Jacob
- Baumgarten, Alexander, *Esthétique*, ensemble de textes publiés entre 1739 et 1758 traduits du latin par Pranchère Jean-Yves, 1988 L'Herne
- Bertalanffy, Ludwig von, *Théorie générale des systèmes*, éd. originale 1968, trad. de l'anglais par Jean-Benoist Chabrol, 1973 Bordas
- Blackmore, Susan, *The Meme Machine*, 1999 Oxford University Press
- Bourgine P., Bonabeau E., Sautel P., *Co-évolution, cascades d'événements et états critiques auto-organisés*, in *Chaos and Society*, éd. par Albert A., 1995 Presses de l'Université du Québec
- Bruter, C.P., *Topologie et perception*, t. I et II, 1974, 1976 Maloine-Doin éditeurs,
Les architectures du feu, 1982 Flammarion
- Buytendijk, F.J.J., *Traité de psychologie animale*, traduction par A. Franck-Duquesne, 1952 PUF
- Canetti, Elias, *Masse et puissance*, éd. originale 1960, Tel, Gallimard
- Castoriadis, Castoriadis *Fenêtre sur le chaos*, Seuil, La couleur des idées, 2007
- Cheng, François, *Vide et plein*, 1991 Seuil
- Dawkins, Richard, *The Selfish Gene*, 1976 Oxford University Press
- Dewey, John, *Logique, La théorie de l'enquête*, trad. de l'américain par Gérard Deledalle, éd. originale 1938, 1993 PUF
- Dewey, John *L'art comme expérience, Œuvres philosophiques vol III*, Editions Farrago, éd. originale 1934, 2005
- Dupuy, Jean Pierre, *Introduction aux Sciences Sociales, Logiques des phénomènes collectives*, Ellipses, 1992
- Durand, Gilbert *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996

- Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, éd. originale 1962, trad. de l'italien par Ch. Roux de Bézieux, 1965 Seuil
- Fechner, Gustav-Th., *Elemente der Psychophysik*, 1860 Leipzig, Breitkopf und Härtel
- Freeman, W.J., *Chaotic State Transitions in Brains as a Basis for the Formation of Social Groups*, in *Chaos and Society*, ed. by Albert A., 1995 Presses de l'Université du Québec
- Gauchet, Marcel "Contre pouvoir, méta pouvoir, anti pouvoir", *Le Débat*, janvier février, 2006, N°138
- Gazzanica, Michael, *Le cerveau social*, éd. originale 1987, 1992 Editions Odile Jacob
- Girard René, *La Violence et le Sacré*, Hachette, 1972
- Goffman Erwin *La mise en scène de la vie quotidienne*, Les Editions de Minuit, 1973
- Goldwater, Robert *Le primitivisme dans l'art moderne*, PUF, 1988
- Groos, Karl et Marie *Die optischen Qualitäten in der Lyrik Schillers*, Zeitschrift für Ästhetik, 1909
Die akustischen Phänemone in der Lyrik Schillers, Zeitschrift für Ästhetik, 1910
- Hacking, Ian, *Reprenting and intervening*, 1983, Cambridge University Press
- Joas, Hans, *La créativité de l'agir*, éd. originale 1992, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, 1999 Editions du Cerf
- Kelso, S. J.A., *Dynamics Patterns*, 1995 The MIT Press.
- Kistler, Max, *Quelques problèmes pour la théorie informationnelle de la représentation mentale*, in *Cahiers de Philosophie de l'Université de Caen*, Philosophie analytique, 31-32, (1997-1998), pp. 367-386
- Lestel, Dominique, *Les origines animales de la culture*, éd. originale 2001, 2003 Champs/Flammarion
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, trad. par Ballangé, Guy, 1975 Les Editions de Minuit
- Peirce, Charles Sanders *Textes fondamentaux de sémiotique*, trad. de l'américain par Berthe Fouchier-Axelsen, Clara Foz, 1987 Méridiens Klincksieck

- Petit Jean Luc, « Introduction Générale », p. 7, de J.L.Petit, *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Vrin, 1997
- Popper, Karl, *La connaissance objective*, éd. originale 1972, traduit de l'anglais par JJ Roset, 1991 Aubier
- Riegl, Aloïs, *Grammaire historique des arts plastiques*, 1978 Paris, Klincksieck,
- Salmon, Christian, *Storytelling*, 2007 La Découverte
- Steiner, Georges, *Après Babel, Une poétique du dire et de la traduction*, trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, éd. originale 1975, 1998 Editions Albin Michel
- Straus, Erwin, *Du sens des sens*, traduit de l'allemand par G. Thinès et J-P Legrand, éd. originale 1935, 1989 Editions Jérôme Million
- Thinès, Georges, *Existence et subjectivité, Etudes de psychologie phénoménologique*, 1991 Editions de l'Université de Bruxelles
- Varela, Francisco, *L'inscription corporelle de l'esprit, sciences cognitives et expérience humaine*, 1993, Editions du Seuil
- Vernant, Jean-Pierre, *Figures, idoles, masques*, 1990 Julliard
- Verne, Jules, *Les 500 millions de la Béguem Gokool*, éd. originale 1879, Hetzel http://fr.wikisource.org/wiki/Les_Cinq_Cents_Millions_de_la_B%C3%A9gum_-_Chapitre_10
- Weyl, Hermann, *Space, Time, Matter*, éd. originale 1952, réédition Dover Publications, Inc.
- Wölfflin, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. originale 1915, trad. de l'allemand par Cl. Et M. Raymond, 1952, 2006 Gérard Monfort Editeur
Renaissance et baroque, éd. originale 1888, Paris, Le livre de poche, 1989
- Worringer, Wilhelm, *L'Art gothique*, éd. originale 1927, traduction par D. Decourdemanche, 1941 Paris, Gallimard,
Abstraction et Einfühlung, éd. originale 1907, 2003 Paris, Klincksieck