



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*



CYCLE DES  
HAUTES  
ÉTUDES DE LA  
CULTURE

# CYCLE DES HAUTES ÉTUDES DE LA CULTURE

Session 21-22 - « Reconfigurations : tenir le cap et inventer en temps de bouleversements »

## Rapport du Groupe 7

### Les transformations du travail artistique

**RÉFÉRENT : DAVID CASCARO, directeur des Publics du Centre Pompidou**

**Membres du groupe :**

- **Peggy DONCK**, directrice générale du Centre national des arts du cirque
- **Marion FOUILLAND-BOUSQUET**, directrice de la Scène nationale de la Ferme du Buisson
- **Fabienne MOREAU**, responsable du patrimoine et de l'action culturelle, Société Hennessy
- **Arnaud STINES**, directeur général de l'école supérieure d'arts & médias de Caen/ Cherbourg
- **Laurent VAN KOTE**, secrétaire fédéral culture CFDT
- **Ubavka ZARIC**, conseillère enseignement artistique et enseignement supérieur, direction régionale des affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes

Les rapports du CHEC sont le fruit de la réflexion collective de leurs auteurs sans engager, dans leurs constats et propositions, le ministère de la Culture.



# TRANSFORMATIONS

*Cycle des Hautes Études de la Culture  
Promotion Sonia Delaunay  
2021-2022*



*Peggy Donck  
Marion Fouilland-Bousquet  
Fabienne Moreau  
Arnaud Stinès  
Laurent Van Kote  
Ubavka Zaric  
Référent : David Cascaro*

***Les transformations du travail artistique***

# SOMMAIRE

**3** *Édito*

**4** *Les modalités d'accompagnement des artistes par les pouvoirs publics contribuent-elles à la transformation du travail des artistes ?*  
**Ubavka Zaric**

**6** *Le travail de l'artiste*

**7** *L'artiste et son environnement*

**8** *La politique publique de la culture et la place de l'artiste*

**10** *Le ministère des arts et de la culture*

**12** *La résidence, le temps long et le territoire*

**13** *Numérique, mais pas que...*

**15** *Préconisations*

**16** *Le nouveau meilleur des mondes est numérique* **Laurent Van Kote**

**17** *Un nouveau contexte mondial*

**21** *Numérique et culture*

**30** *Recherche et création, une double transformation*  
**Arnaud Stinès (en collaboration avec Antoine Idier)**

**31** *La recherche par la pratique artistique*

**32** *Un positionnement historique actualisé par Bologne*

**34** *SACRe, un doctorat précurseur*

**35** *La construction d'une recherche artistique doctorale*

**36** *L'alternative des diplômes d'écoles*

**37** *Les doctorats de création, un modèle innovant et attractif*

**40** *Des perspectives favorables*

**41** *Quelle ambition du ministère de la Culture pour la recherche-crédation ?*

**42** *Un environnement fragile*

**46** *Pistes d'actions*

**47** *Forensic Architecture, l'enquête documentaire au croisement de l'activisme, du numérique et de la création contemporaine*  
**Arnaud Stinès**

Au mouvement permanent de la création, de ses formes, de ses formats et esthétiques s'ajoute une profonde transformation de la société aux tendances parfois contradictoires. La globalisation et la circulation des personnes, des œuvres et des marchandises sont confrontées à la revendication de la proximité et du local. La génération des Milléniaux (ou digital native) avec ses usages et ses valeurs arrive sur le marché du travail et le modifie. La transition écologique et énergétique véhicule avec elle une longue liste des problématiques qui n'épargne pas la création, parmi lesquelles la relation au travail, la responsabilité individuelle et collective, l'impact du numérique. Ce dernier est devenu incontournable dans la diffusion des œuvres et dans leur accessibilité tout comme dans la chaîne de production. Il bouscule profondément les environnements professionnels, les modes de création, de diffusion, de commercialisation et les modèles économiques.

Le maillage territorial artistique et culturel constitué par le ministère de la Culture avec le soutien des collectivités locales est l'un des plus importants en Europe. Ces réseaux professionnels ont joué un rôle fondamental dans la constitution de la richesse et de la diversité des propositions artistiques. Au fil des décennies, le ministère de la Culture les a structurés, avec un système d'aides porté par son administration. Or celle-ci semble devenue de plus en plus vétilleuse alors que le contexte et l'environnement à l'intérieur desquels évoluent les artistes a profondément changé, amenant des interrogations sur les modalités d'accompagnement et d'adaptation de la puissance publique.

En outre, la pandémie a particulièrement fragilisé le monde de la culture. La violence symbolique du caractère non essentiel de la création dans un monde en crise a durablement marqué les artistes même si, grâce aux aides massives de l'État et des collectivités territoriales, la plupart ont été matériellement protégés.

Dans ce contexte, comment faire face aux multiples évolutions, écologiques, technologiques, sociétales, qui transforment profondément le travail artistique ? Devant la complexité et l'ampleur du sujet, nous n'avons pas cherché à être exhaustifs, le temps et le cadre de l'exercice ne le permettaient pas. En revanche, nous avons tenté d'y apporter trois éclairages différents mais complémentaires par les prismes de l'institution, des technologies et de la recherche. Comment les modalités d'accompagnement des artistes par les pouvoirs publics peuvent être des vecteurs de transformation de leur travail ? Quelle est l'ampleur de la révolution numérique sur la création ? En quoi la recherche transforme le travail artistique ?

Autant de questionnements plutôt que des réponses ou des recettes pour ébaucher des pistes de réflexion et de dialogue.

# **LES MODALITÉS D'ACCOMPAGNEMENT DES ARTISTES PAR LES POUVOIRS PUBLICS CONTRIBUENT-ELLES À LA TRANSFORMATION DU TRAVAIL DES ARTISTES ?** *Ubavka Zaric*

*S'interroger sur la transformation du travail artistique était une occasion de donner la parole aux artistes, de les questionner, de leur faire dire à quoi ressemblerait un accompagnement idéal par les politiques publiques, de les faire parler sur les transformations de leur métier, sur le numérique ou encore sur les institutions et les lieux qui les accompagnent. La proximité, la complicité de longue date avec certains et certaines et surtout leur confiance ont permis de mener les entretiens libres, ouverts et sincères que la transcription ou la publication aurait nécessairement rendu bien plus convenus et politiquement corrects. Les pages qui suivent, nourries aussi par mes expériences professionnelles, reprennent largement les idées et les pensées que les artistes m'ont confiées.*

*« Nos Beaux-Arts ont été institués, et leurs types comme leurs usages fixés, dans un temps bien distinct du nôtre, par des hommes dont le pouvoir d'action sur les choses était insignifiant auprès de celui que nous possédons. Mais l'étonnant accroissement de nos moyens, la souplesse et la précision qu'ils atteignent, les idées et les habitudes qu'ils introduisent nous assurent de changements prochains et très profonds dans l'antique industrie du Beau. Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance modernes. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art.*

*Sans doute ce ne seront d'abord que la reproduction et la transmission des œuvres qui se verront affectées. On saura transporter ou reconstituer en tout lieu le système de sensations, – ou plus exactement, le système d'excitations, – que dispense en un lieu quelconque un objet ou un événement quelconque. Les œuvres acquerront une sorte d'ubiquité. Leur présence immédiate ou leur restitution à toute époque obéiront à notre appel. Elles ne seront plus seulement dans elles-mêmes, mais toutes où quelqu'un sera, et quelque appareil. Elles ne seront plus que des sortes de sources ou des origines, et leurs bienfaits se trouveront ou se retrouveront entiers où l'on voudra. »*

Paul Valéry (*La conquête de l'ubiquité* in *Pièces sur l'art* T II, 1928)

## LE TRAVAIL DE L'ARTISTE

Parler de la transformation du travail artistique invite à faire un clin d'œil à ce texte visionnaire écrit par Paul Valéry en 1928 qui met en perspective et relie ce qu'on a parfois trop tendance à envisager en dehors d'une continuité historique. Depuis toujours, la création artistique s'est modifiée en parallèle ou à l'avant-garde des changements de la société. Elle a contribué à l'évolution du regard sur le monde, sur le rôle de l'art et sur la place de l'artiste au sein d'une société donnée. Les transformations que les technologies apportent aujourd'hui obéissent à la même règle.

L'artiste vit avec son temps et travaille avec les outils de son temps. Il est d'une certaine manière le miroir poétique du monde. Toute œuvre d'art est un langage en soi et les (nouvelles) technologies sont à la fois l'outil, le sujet et l'objet d'une œuvre. Transforment-elles pour autant l'essence de l'acte créatif ?

Au moment où il commence à créer, un artiste s'ouvre à une multitude de possibilités. Il a un projet, une intuition, une envie, il commence à travailler, il avance et petit à petit un objet, une forme, un spectacle commence à se dessiner. Tout au long de son travail, il utilisera différentes techniques, il aura, ou il n'aura pas, recours aux outils technologiques (nouvelles technologies, numérique, vidéo, lasers, IA, etc.) en fonction de son esthétique et de sa sensibilité. Si dans son travail il se saisit de ces outils, c'est parce qu'ils servent son propos au même titre qu'une couleur, un matériau ou un éclairage. Les technologies deviennent des éléments du jeu créatif, un matériau qui permet à l'artiste de dire quelque chose du monde qui l'entoure, de s'en amuser, de le dénoncer, d'anticiper... C'est un moyen, jamais une finalité.

Le processus de création, ce long chemin de recherche et de mise à l'épreuve, de renoncement et de recommencement, de douleur parfois, inhérent au travail de l'artiste ne prend pas en compte la réception et la lecture qui en sera faite par la suite. L'artiste ne les anticipe pas. Pendant qu'il crée, sa priorité est de trouver le chemin pour exprimer ce qu'il a envie de dire, ce qui l'obsède. L'art se nourrit du monde, mais il n'est pas forcément en adéquation avec celui-ci. L'imprévisibilité du résultat du travail que l'artiste engage se confronte au regard que l'on porte à ce travail, il l'influence, le définit. Car, comme l'analyse très justement Pierre-Michel Menger dans son livre *Travail créateur*, l'incertitude est au cœur du travail de l'artiste à la fois par rapport à sa création et par rapport à la réception de son œuvre, on pourrait même ajouter par rapport à la relation que l'œuvre et sa réception entretiennent avec la propre survie économique de l'artiste.

Le travail de l'artiste s'inscrit dans un rapport à la production et à la diffusion, à l'environnement et à l'écosystème socio-économique. Pour réussir à y exister, l'artiste est dans l'obligation d'inventer et de développer des passerelles formelles ou relationnelles qui lui permettent d'entrer, voire de se maintenir dans un milieu professionnel où le jugement et le regard critique de l'œuvre déterminent son sort. Toutes ces incertitudes voire ces dépendances liées à sa condition rentrent en ligne de compte dans la relation qui se joue entre l'artiste et le monde, entre l'œuvre et sa réception.

Malgré cela, et quel que soit le contexte historique, technologique ou économique, le travail de l'artiste, l'acte même de création, reste singulier, insaisissable, il échappe à toute prévision de réussite ou d'adéquation avec le monde qui l'entoure.

## L'ARTISTE ET SON ENVIRONNEMENT

Avec l'avènement du numérique, des réseaux sociaux, des algorithmes par lesquels les GAFAM ont la capacité d'orienter, de modifier et de conditionner nos comportements, ce n'est pas tant l'acte de création qui se trouve modifié. L'environnement dans lequel l'artiste évolue en est bouleversé bien plus. Les modes de diffusion, les économies des secteurs, les chemins par lesquels l'œuvre parvient au public, le comportement même des publics, ses attentes, se trouvent profondément bousculés. C'est certainement à cet endroit que les mutations les plus importantes s'opèrent ces dernières années et s'accroissent voire s'emballent avec la crise sanitaire.

Bien qu'on ait encore du mal à évaluer la portée des « ondes de choc » liées à la crise sanitaire, ses conséquences sont multiples : le déplacement des usages culturels, l'éloignement des publics, la paupérisation des artistes et en particulier des jeunes générations, la fragilisation de l'institution, la redéfinition des modèles économiques, la transformation profonde du marché et du rapport au travail, entre autres. Le virus a mis en lumière une crise des institutions culturelles larvée depuis longtemps. Il nous oblige à regarder de plus près non seulement ce que nous avons construit mais surtout il nous invite à réfléchir, à l'instar du questionnaire proposé par Bruno Latour au début du premier confinement, ce que nous voulons garder à tout prix, ce que nous voulons modifier, ce que nous devons modifier. Il nous confronte aussi à cette fameuse inertie des organisations qui fige et rend difficile, long et lent tout changement et adaptation. Par facilité, on a tendance aujourd'hui d'envisager les changements nécessaires au travers du prisme du numérique. Or, le retard accumulé dans la prise en compte des évolutions liées aux usages du numérique ne représente que la partie visible (et peut-être la plus facile à résoudre car liée à un progrès technologique) d'une problématique plus large qui questionne notre rapport au vivant, à la consommation de manière générale, à la place de l'art et du sensible dans nos sociétés, à l'écologie dans le sens étymologique du terme. Cette crise interroge la pertinence du monde qu'on a construit. Elle met les pouvoirs publics devant une tâche difficile qui impose d'opérer les changements tout en prenant en compte l'ensemble des chaînes des acteurs et leurs interactions, la relation entre les économies des secteurs et les contraintes environnementales, la modification profonde de la société et son rapport à la fois à l'art et à l'institution. Elle pousse vers un double mouvement contradictoire : le besoin manifeste de ralentissement d'une part et d'autre part une accélération flagrante induite en partie par la dématérialisation et par l'omniprésence du numérique.

Depuis les années quatre-vingts, notre monde originel, physique, se déplace imperceptiblement vers un espace et un temps virtuels. Alors que ce déplacement devient une réalité aujourd'hui, force est de constater que nous n'avons pas encore complètement conscience à quel point le numérique a déjà colonisé nos esprits et a modifié profondément notre humanité.

Si les créateurs du web croyaient à une utopie d'un monde ouvert et horizontal, à l'instar de la théorie du rhizome comme « flux, dissémination, agencement, réseau et multiplicité, sans début ni fin, où chaque élément peut affecter ou influencer un autre », développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans Mille plateaux, et malgré l'élargissement de l'accès à la connaissance et à l'information, malgré la facilité d'autoproduction et de mise en ligne des contenus, malgré la possibilité de recherche des financements participatifs

« Mon ADN c'est l'innovation. Ce qui est moteur c'est ma conviction de la nécessité de la transmission et l'inclusion : les enfants, les jeunes adultes, les aînés, les primo-arrivants... L'attention portée aux jeunes adultes nous a amenés à de nouvelles écritures. Le projet principal est l'œuvre musicale. La tutelle publique permet la structuration, l'embauche de collaborateurs, l'activation des déclinaisons. Une image : l'intervention de la tutelle publique permet de faire du jus de fruit, à partir du fruit qu'est la musique pure. »

Laurence Equilbey,  
cheffe d'orchestre, directrice  
musicale de l'Insula Orchestra

« La crise COVID a généré une saturation de l'offre artistique, saturation du réseau, lassitude du public qui ont fragilisé l'écosystème à la faveur des projets artistiques les plus installés. Les institutions publiques ont été solidaires de ce mouvement de surcroissance en maintenant des critères d'évaluation de la vie artistique qui reposent sur des bases quantitatives (logique d'audience statistique et médiatique) au détriment d'impacts civiques, écologiques, relationnels etc. Cette inflation de la production témoigne de la difficulté de l'institution à revoir ses exigences de production à travers de nouveaux paradigmes citoyens. »

Mohamed el Khatib,  
auteur et metteur en scène

et d'un rapport plus direct au public, etc. qui ont permis l'émergence de nouveaux usages et pratiques, l'évolution des usages et de l'économie numérique se caractérisent au contraire par un resserrement des choix induit par les algorithmes, par une concentration et un regroupement des acteurs, par une surabondance de l'offre et par une course à la visibilité.

Dans ce nouvel environnement, tous les arts ne sont pas logés à la même enseigne. Il y a ceux qui ont plus de facilité à intégrer cette nouvelle donne et d'autres, plus artisanaux, pour lesquels arpenter la géographie numérique revient à interroger le sens même de l'acte de création.

Quels que soient l'esthétique ou la discipline artistique, les questions : « comment garder sa place singulière de l'artiste face à l'émergence et aux regroupements de tout un réseau d'intermédiaires ? » « comment faire connaître son travail ? », « comment accéder au public ? » se posent aujourd'hui pour l'artiste. Elles interrogent également les institutions culturelles dans leur rapport aux œuvres, à la monstration, au public, aux économies des secteurs.

L'art n'a jamais été consensuel et les études montrent que le capital social et le réseau initial de l'artiste joue autant voire plus le rôle dans la reconnaissance de l'œuvre et que le marché a tendance à privilégier les œuvres à grande audience, technologiquement plus sophistiquées mais esthétiquement moins audacieux. L'intervention de la puissance publique joue le rôle du « correcteur du marché » en s'appuyant sur le jugement des professionnels par d'autres professionnels dans l'octroi des aides et contribue, via les dispositifs d'éducation artistique et culturelle, à la constitution du jugement de valeur auprès du public. Le déplacement des jeux des acteurs qui est à l'œuvre interroge de fait la philosophie sur laquelle l'intervention publique dans la culture a été fondée.

## LA POLITIQUE PUBLIQUE DE LA CULTURE ET LA PLACE DE L'ARTISTE

Si à sa création et au vu de l'absence d'un maillage de territoire, une politique volontariste d'investissement, de développement de l'offre culturelle et de démocratisation de la culture a joué un rôle fondamental et a permis à la France d'avoir un réseau d'équipement et une vitalité culturelle exceptionnelle, le développement culturel et artistique et le besoin des moyens nouveaux confrontent aujourd'hui le ministère de la Culture à la fois à une problématique de « croissance » tant structurelle qu'institutionnelle et à sa capacité à jouer un rôle stratégique dans l'accompagnement voire l'anticipation des changements à l'œuvre.

Au moment de création du ministère, entre les deux conceptions de la culture, celle universaliste fondée principalement sur le soutien à la création et sur la rencontre avec les « grandes œuvres de l'humanité » et celle différentialiste, qui défend l'émancipation de l'individu par la pratique de l'art, Malraux choisit de construire la politique publique de la culture autour de l'idée émancipatrice par la confrontation avec l'œuvre d'art et par la création d'un jugement esthétique à partir des références artistiques incontestables. Pour asseoir le ministère et le différencier de celui de l'éducation nationale, et alors qu'il appuie sa politique naissante sur le mouvement de la décentralisation théâtrale, entre autres, dont les acteurs majeurs sont issus et formés dans les réseaux de l'éducation populaire, Malraux écarte l'éducation populaire et l'émancipation par la pratique artistique. Il concentre son action à la protection et la sauvegarde du patrimoine, au soutien à la création et à la démocratisation.

*« La crise sanitaire a été profondément traumatisante pour les artistes comme pour les institutions. Cette crise a cependant ouvert une fenêtre bienveillante qui a permis un nouveau dialogue, une nouvelle écoute, une nouvelle réflexion notamment sur le temps qui passe et l'urgence ou non de faire des spectacles, leur nécessité, et bien entendu une aide financière et morale... Et la sensation (plutôt positive) qu'on ne pouvait pas continuer comme avant. Malgré tout, un certain moment de grâce humaine qui a mis tout le monde au même niveau de questionnement.*

*Malheureusement, depuis la « reprise », l'écart qui existait déjà entre les artistes et les programmeurs s'est creusé. Le dialogue avec les éventuels partenaires se tarit au niveau artistique et les complications (réelles) que vivent les différents directeurs de structures sont souvent le seul sujet des (rares) rendez-vous. Ce fossé qui se creuse devient de plus en plus désagréable dans les relations et les discussions, les artistes étant traités un peu comme des « employés » devant comprendre les difficultés du « patronat ». Il est temps que la considération, la confiance, la curiosité, voire l'amitié soit remise au centre de la conception d'un projet, que l'artiste est bien à même de pouvoir défendre. »*

Un acteur et metteur en scène,  
directeur d'une compagnie de théâtre  
conventionnée par le ministère  
de la Culture

Après avoir vécu un essor exceptionnel dans les années 80, le ministère de la Culture s'est progressivement concentré à sa structuration administrative, à la défense voire à la justification de son budget, à la création des cadres, des labels et des dispositifs. Cette politique volontariste a certes permis à structurer et à renforcer les réseaux des lieux, à mener une politique du soutien à la création et à faciliter le dialogue avec les collectivités territoriales, mais, par un effet pervers, elle a également produit un fonctionnement bureaucratique au détriment de l'inventivité et de la proximité avec les artistes et les œuvres..., à moins que les artistes eux-mêmes ne se soient pas satisfaits d'entrer dans un cadre bien défini qui atténue l'incertitude, rythme la périodicité des créations et apporte une survie économique ? Cette intervention massive de l'Etat dans la création et la diffusion, n'est-elle pas elle-aussi à l'origine de transformation du travail artistique ?

Les différents dispositifs d'aide de l'Etat, annuels, biannuels, pluriannuels avec leur lot d'indicateurs, de commissions, de conditions d'éligibilité, des critères esthétiques plus ou moins assumés mais aussi des critères de diffusion, d'inscription dans les réseaux professionnels ont petit à petit imposé le rythme des créations, de diffusion, de production qui obligent les artistes de « rentrer dans les cases » et produisent, on le voit particulièrement avec la crise sanitaire, des embouteillages et un système bloqué à l'entrée mais aussi à la sortie du parcours professionnel.

La multiplication ces dernières années des appels à projet avec les délais de réponse courts, un cahier des charges précis, des financements considérables, obligeant les artistes à répondre et à adapter leur projet artistique aux besoins de financeurs modifient et déplacent la nature même du travail de l'artiste. Comme si la créativité, l'impulsion artistique devenait une marchandise, un « produit » comme un autre intervertissant (peut-être même pervertissant) ainsi la place singulière qu'occupait l'artiste au sein de la société.

De plus, le système de financement des institutions, des compagnies, des artistes accompagnés par l'Etat étant extrêmement pyramidal (les opéra ont des moyens plus importants que les théâtres qui ont plus de moyens que la danse ou les arts visuels, le cirque ou la marionnette, etc.), une hiérarchie de valeur se crée (et donc de reconnaissance, des moyens de création, de visibilité, etc.) non pas à partir du besoin créatif de l'artiste, de son projet mais à partir d'un raisonnement économique, autrement dit des moyens et des perspectives de développement de son travail au fur et à mesure qu'il grimpera les différents « échelons » de reconnaissance professionnelle.

Or depuis plusieurs années, en parallèle de ce système pyramidal mis en difficulté, se développent des structures alternatives plus ouvertes à la pluridisciplinarité, aux autres modes de financement, aux projets plus coopératifs, au rapport au public plus participatif. Dès lors se pose la question pour le ministère de la Culture : « comment transformer sa politique et accompagner le changement de ses institutions vers plus d'ouverture, de croisement et d'horizontalité ? »

Quand on interroge les artistes sur l'évolution de la politique du ministère, tous dénoncent ce système de « course au projet » et ses effets pervers. Les plus anciens d'entre eux affirment que si dans leurs débuts, l'accès aux aides et par conséquent à la possibilité de créer en dehors du système marchand étaient si verrouillé qu'aujourd'hui, ils n'auraient jamais pu faire le même parcours. Ils regrettent également un « Etat-culture » qui faisait confiance aux artistes,

à leur créativité et au temps de maturation nécessaire pour produire une œuvre. Tout en reconnaissant le soutien matériel que représente la politique des aides, les plus audacieux d'entre eux s'interrogent sur d'autres manières d'accompagnement, plus égalitaires aux regards des esthétiques et sortant des logiques de production/diffusion. Tous revendiquent le temps long, le côté artisanal, unique et imprévisible de la création, préfèrent la décélération à l'accélération

Si l'orientation de la politique publique de la culture influence et transforme le travail artistique, il serait intéressant d'imaginer comment le travail des artistes, leur liberté créatrice et leur regard sur la politique publique pourraient contribuer à transformer l'action des pouvoirs publics.

## LE MINISTÈRE DES ARTS ET DE LA CULTURE

Dans son rapport en mars 2022, le conseil économique et social et environnemental écrit : « La crise a accéléré un changement de paradigme pour les milieux de la culture, passés progressivement d'une logique de rareté, typique des années 1950 au moment de la fondation du ministère de la Culture, à une logique d'abondance. » or à la profusion de l'offre et à l'opposition de ce qui est duplicable à l'infini répond l'artisanat de la création artistique qui, de ce fait, crée de la rareté et de la valeur.

Les artistes ont depuis longtemps élargi leur palette d'activité et développent, pour la majorité d'entre eux, une pluriactivité et pour certains une pluridisciplinarité. Pour des raisons économiques, cette pluriactivité est certes indispensable à leur survie, mais au-delà de ce simple fait économique se cache un besoin plus profond d'enracinement d'un projet artistique dans une réalité concrète. On observe que la majorité d'artistes cherchent aujourd'hui d'autres rapports aux publics, aux lieux, à la création. Ils naviguent entre le numérique et le « physique », entre les réseaux nationaux (voire internationaux) et la proximité territoriale de leur lieu d'implantation, ils créent des collectifs, des tiers-lieux, des run space, des coopératives, ils inventent d'autres modes de collaboration, voire de coopération, ils ont une envie furieuse de se rencontrer, de se mélanger, d'ouvrir leurs laboratoires de création et leurs ateliers. Ils s'ouvrent à la porosité entre les arts, à l'hybridation, au croisement. Ils créent les passerelles et inventent les projets qui questionnent ou font appel aux sciences de tout bord, décroissent les univers et ouvrent des espaces et des imaginaires.

Cette pluriactivité et la rencontre des univers et des imaginaires qui floutent les frontières des genres et des esthétiques, le lien avec les réalités sociales et sociétales dans lesquels les artistes inscrivent leur travail sont peut-être aujourd'hui les transformations les plus importantes que la structuration des réseaux unifiés par leurs cahiers des charges ont du mal à prendre en compte, au même titre que les politiques publiques de la culture ne savent pas comment prendre en charge cette évolution des pratiques sortant des cadres classiques, vécus eux-mêmes aujourd'hui comme particulièrement conservateurs et dépassés. Car, au-delà de la singularité de chacun de ces nouveaux modes de fonctionnement en dehors des réseaux labellisés, plusieurs caractéristiques communes apparaissent : le besoin de la reconnaissance de travail de l'artiste et de son rôle au sein de la société, la coopération comme le vecteur de développement artistique, l'innovation, la recherche et l'expérimentation, le croisement des disciplines, la pluriactivité, le développement des économies pluriels, le rapport de proximité avec les territoires et les publics, voire les habitants.

« Ces dernières années, le climat concurrentiel est devenu difficile. À partir du moment où la création devient un métier, la cadence n'est plus liée à l'envie mais à la production d'activités. On a inventé un système qui oblige l'artiste à créer des œuvres dont il n'a pas toujours la nécessité. »

Un metteur en scène,  
directeur de Centre Dramatique  
National

« Le fonctionnement de beaucoup de compagnies est un parcours de combattant. La charge administrative a considérablement augmenté et le poste de l'administrateur-ice s'est transformé peu à peu en gestionnaire d'entreprise. Les dossiers de demandes de subvention sont de plus en plus complexes à réaliser, l'informatique et le montage des dossiers occupent un poste à plein temps. Les appels d'offre sont aliénants et usants, et ne pourront je pense, remplacer une vraie politique culturelle dans notre pays, les appels d'offre ne peuvent être un avenir. »

Jérôme Thomas  
Jongleur, directeur de compagnie de cirque conventionnée par le ministère de la culture

Ces évolutions du travail artistique ne sont pas étrangères à la prise en compte des nécessités d'une transition écologique, le terme pris dans le sens de l'interrelation entre les acteurs et leurs milieux. La question de l'hospitalité et du besoin de sortir du simple rapport productiviste pour retisser d'autres natures de lien et d'interaction posée par de nombreux artistes dans le rapport à leur propre création, aux lieux qui les accueillent, à la sectorisation et hyperspécialisation des services au sein des institutions impose une autre temporalité et une prise en compte différente du travail des artistes. Derrière les œuvres qui critiquent le modèle productiviste et ses limites, se cachent la recherche des voies parallèles capables de le transformer. Ainsi, parfois dans une grande précarité, s'invente-t-il les laboratoires de création loin ou en parallèle avec les réseaux soutenus par la puissance publique.

Les pratiques du public (mais il serait certainement plus juste de parler des habitants ou des citoyens) ont également changé et se sont déplacées d'une consommation passive de l'œuvre vers des usages diversifiés, complexes, vers l'envie d'entrer dans le laboratoire de l'artiste, de comprendre le processus de création, de s'y essayer parfois. Cette rencontre entre les artistes et les publics, entre celui qui crée et celui qui reçoit, influence et interroge l'artiste et sa manière de travailler, crée une dynamique. Elle efface les frontières voire les hiérarchies entre les esthétiques, entre la création et la médiation dressées par les administrations, les établissements d'enseignement et les institutions culturelles, bien que les artistes soient souvent obligés d'adapter leur discours et parfois leur projet à cette injonction institutionnelle.

Si la logique de l'offre est l'objet du soutien, la logique de la demande est celle de la démocratisation. Non pas une démocratisation par dispositif, mais par désir... (re)créer le désir, la curiosité, est peut-être ce changement de paradigme dont on a besoin pour sortir de l'impasse dans lequel se trouve aujourd'hui la création et toute la chaîne des intermédiaires.

En imaginant de nouvelles modalités du soutien basées non plus sur la séparation entre le soutien à la création et le soutien à l'éducation artistique et culturelle et/ou à la médiation mais prenant en compte le soutien de l'ensemble des activités des artistes, en leur donnant une place plus importante au sein de la société sans pour autant les instrumentaliser, le ministère de la Culture retrouvera le fil qui relie ses différentes politiques sectorielles.

Serait-il trop osé d'imaginer que face à de nombreuses transformations du travail des artistes, la politique publique accepte de financer l'ensemble de ses activités ? Un « revenu universel » pour les artistes ne permettrait-il pas de sortir d'une logique de consommation culturelle pour se diriger vers la reconnaissance du rôle fondamental que joue l'art au sein de la société ? Ne permettrait-il pas aussi de résoudre la question de l'inégalité de statut entre les disciplines artistiques (ex : artistes- auteurs/intermittents du spectacle) ? Ce nouveau mode de financement du travail de l'artiste, n'ouvrirait-il pas la possibilité à leur présence sur le territoire sur les durées longues où la production et la diffusion des œuvres ne seront qu'un pan de multiples autres activités et temporalités ?

Au final, pourquoi pas une transformation du nom du ministère de la Culture en ministère des Arts et de la Culture ? En mettant ces deux dimensions intimement liées et fondamentalement différentes côte à côte, une séparation artificielle entre un « projet artistique » et un « projet culturel » serait gommée. Cet intitulé embrasserait les deux pans fondamentaux de l'action du ministère, tout en prenant en compte l'intégralité du travail d'un artiste, sans une

hiérarchie de valeur entre les artistes « reconnus par l'Etat et programmés dans les institutions » et les « artistes travaillant sur les projets de territoires ou dans la médiation ». D'ailleurs, souvent cette distinction demande de faire une séparation artificielle au sein d'un même projet artistique, tellement les deux volets sont intriqués dans une démarche plus globale.

Sortir de la politique de gestion pour aller vers une impulsion stratégique qui prend mieux en compte les besoins des artistes tout en laissant la place à l'expérimentation, voire à l'expérience esthétique, est l'un des enjeux pour que la puissance publique se mette au diapason des transformations (nécessaires) à l'œuvre dans les secteurs de création artistique.

## LA RÉSIDENCE, LE TEMPS LONG ET LE TERRITOIRE

Face à la consommation culturelle induite par la course à la production/diffusion, les artistes réclament le temps long et rêvent des aides à « l'improduction ». Parmi différents leviers dont dispose le ministère, l'aide à la résidence est un outil souple et ouvert, répondant à des situations singulières, permettant d'apporter des réponses adéquates, adaptées aux territoires et aux contextes. Il ouvre aussi la possibilité de dialogue et de co-construction en prenant en compte les besoins et les attentes de chacun, il intègre les changements multiples dans la transformation du travail artistique et du rapport à la création et à l'œuvre. Il permet aussi au ministère de la Culture de redevenir la « cheville ouvrière » dans la construction d'une politique culturelle sur le territoire en dialogue avec les collectivités et pour quoi pas d'autres ministères ou les entreprises.

Par ailleurs, l'aide à la résidence permet de chercher, par le biais de l'expression singulière des arts, la réponse sensible à des multiples contradictions devant lesquelles la société et le politique sont placés aujourd'hui : numériques versus écologiques ; industrie versus artisanat ; accélération versus décélération ; mondialisation versus proximité, etc.

Plus que n'importe quel autre dispositif du soutien, la résidence peut réintroduire la notion du temps long à condition que cette inscription dans la durée permette d'échapper à l'injonction productiviste et assure en parallèle un revenu régulier aux artistes. Elle englobe à la fois le temps de conception et de maturation du projet, le temps de recherche et d'expérimentation, le temps d'écriture, le temps de création, de confrontation et de rencontre avec le public, le temps de médiation, elle fait appel aux différentes temporalités d'une création, elle permet un autre rapport au lieu, au territoire, au public... Elle englobe l'ensemble des activités d'un artiste et est aujourd'hui certainement l'outil le plus adapté (et le moins exploité en termes budgétaire) pour restructurer la politique du ministère envers les artistes.

En 2019, le service de l'inspection de la DGCA a rendu un rapport très complet sur ce dispositif « *La résidence d'artistes. Un outil inventif au service des politiques publiques* », suivi des préconisations pour un « *Plan de résidence* » qui, avec les moyens dédiés, pourrait nourrir un tournant dans la politique du ministère et replacer ce dernier, et en particulier les DRAC, au cœur d'une co-construction de la politique artistique et culturelle sur les territoires. Leurs préconisations regroupées en trois grandes orientations (Impulser une politique dynamique, nationale et territoriale prenant appui sur les résidences, Soutenir davantage l'économie de résidence, Mettre en place des outils d'accompagnement, d'observation, d'évaluation et de valorisation des résidences)

« Ces dernières années m'ont incité à sortir du champ strict de ma pratique en répondant à diverses sollicitations : commandes, projets appliqués, travail de médiation, projets transversaux {art, numérique, science, pédagogie}. Pour des raisons économiques, de visibilité, pour éviter de pénibles dossiers.

L'écrit a pris davantage d'importance ces dernières années, ce qui place la démarche artistique dans une nouvelle perspective, qui pousse à inscrire une relation préliminaire entre l'objectif et le résultat, ou à porter un message. »

Bertrand Dezoteux,  
Artiste cinématographique

se déclinent en vingt points très précis et concrets, permettant une mise en œuvre rapide. Et les auteurs de conclure : « Cette étude s'est efforcée de montrer la richesse des possibilités qu'offrent les résidences comme outil de politique publique. Par leur adaptabilité opératoire, leur capacité à répondre aux besoins des professionnels comme des territoires, les résidences d'artistes et d'auteurs en général sont des leviers qu'il convient de renforcer et d'intégrer aux grandes orientations de la politique ministérielle. En effet l'accueil en résidence est le seul outil de politique publique permettant la convergence entre les enjeux de la création contemporaine, les besoins matériels autant qu'artistiques des créateurs dans leur diversité, et les priorités des politiques publiques à l'échelle locale, nationale et internationale. »

Si le ministère voulait mettre en place cette politique de résidence, il devrait prendre en compte les évolutions du travail des artistes et transformer le fonctionnement des services sectoriels des DRAC vers plus de transversalité et du travail en équipe, comme le souligne le rapport : « Cependant, étant donné le nombre de disciplines artistiques concernées, les enjeux nouveaux en termes d'interdisciplinarité, d'outils et de réseaux numériques, de mobilité internationale, il reste difficile pour les pouvoirs publics de penser « la totalité » et de fixer un cap et des méthodes pour agir avec plus de pertinence, en relation avec les défis sociétaux qui sont les nôtres. » Prendre en charge l'interdisciplinarité revient à trouver au sein de l'administration des leviers pour sa propre transformation et l'adaptation aux défis de l'accompagnement des artistes dans un monde complexe et pluriel. La porosité des pratiques, les conséquences des multiples crises et transformations devraient inciter le ministère à sortir des cadres sectoriels et formels devenus trop étroits.

Le bénéfice de cette transformation serait un repositionnement du rapport à la création induisant un autre système d'évaluation quant à l'apport et au rôle du travail d'artiste. Le rythme du production/diffusion ne serait plus le seul critère. Ouvrir la possibilité aux artistes, aux lieux de fabrique, aux laboratoires, d'avoir des temps de recherche et d'expérimentation revient aussi à démystifier le processus de création et de sortir d'une vision de l'artiste héritée du romantisme qui a nourri beaucoup d'imaginaire mais a également contribué à dévaluer la notion du travail artistique.

## NUMÉRIQUE, MAIS PAS QUE...

Le rôle que joue la politique du soutien du ministère dans l'inflexion du travail des artistes ne peut pas être négligé, au moins dans son rapport au temps et rythme des créations, à l'économie, parfois aussi au format esthétique.

Certes, les artistes auront toujours des longueurs d'avance dans leur liberté, dans leur créativité, dans l'invention de nouveaux modes de travail, de nouvelles esthétiques et expressions artistiques sur la capacité ou l'agilité des institutions. Sans remettre en question la richesse des réseaux structurés par l'Etat, le ministère pourrait mieux encourager et valoriser la singularisation des projets des lieux, remplacer la logique des indicateurs par une évaluation plus qualitative, alléger les cahiers des charges et inciter les lieux à une liberté créatrice audacieuse, soutenir le droit à l'expérimentation, accompagner des innovations et des tentatives, soutenir la recherche en arts et la recherche des artistes, laisser du temps à la maturation des projets, donner des moyens économiques aux artistes afin que le rapport de force entre les lieux et les artistes soient plus équilibrés permettant à ceux derniers

*« Le changement majeur a été la place des femmes enfin faite, comparativement aux années de mes études (2006/2012) où être femme semblait plus compliqué en termes de carrière. Les facilités et les réussites étaient pour beaucoup à tendance majoritairement masculine. »*

*Les institutions publiques comme privées me semblent être assez à jour sur le soutien en terme de parité homme-femme, elles y apportent même un certain zèle légèrement excessif parfois en la matière. Le soutien aux « minorités » s'est accentué de façon générale ces dernières années ce qui me semble être assez différent aussi de la fin des 2000's et du tout début des années 2010. »*

Charlotte Khouri,  
Artiste performeuse

« Imbrication public-privé. Mon économie est fondée sur une variété de financements : cachets pour des performances, ou des lectures, des conférences ; honoraires liés aux expositions ; éventuellement vente d'œuvres aux institutions. Les rémunérations liées au spectacle vivant ou aux expositions permettent un revenu ponctuel mais insuffisant sur une perspective de long terme.

Mes projets s'étalent en général sur plusieurs années (entre 5 et 8 ans). Ce sont les fondations privées qui assurent une pérennité et une viabilité du projet (et de mon quotidien). Les fondations privées financent plus facilement un projet dans son ensemble, son infrastructure, sur du plus long terme (une échelle qui va au-delà de la simple exposition). »

Franck Leibovici,  
Poète et artiste

de sortir de la négociation « production-diffusion » et d'apporter aux lieux la couleur de leurs projets singuliers.

Bien sûr, il y a la transformation numérique et le déplacement des pratiques culturelles vers l'audiovisuel, la VOD, les jeux vidéo, le streaming, etc. Il est certain que les pratiques numériques vont attirer non seulement un public mais aussi des artistes qui y puiseront à la fois la source de création et le revenu économique. Et il faudra s'y adapter. Ces pratiques changeront les équilibres économiques des secteurs, mais ne toucheront ni tous les artistes ni tous les publics. Le besoin de confrontation avec les œuvres et la rencontre plus exclusivement avec celle-ci mais surtout avec celui qui crée et avec le processus même de création subsisteront, voire se développeront encore plus. Les territoires et les rapports de proximité sont devenus des terrains de jeux tant pour les artistes que pour les publics qui, si on leur donne des outils, navigueront entre le virtuel et le physique.

En revanche, il y a un risque que la crainte des changements liés au numérique et celle de l'éloignement des publics de la culture institutionnelle vers la culture du loisir, fasse oublier d'autres transformations et enjeux qui mettent à mal la politique publique. L'absence de la représentativité de la diversité de population, un entre soi des milieux culturels tant dans les salles, les musées, les galeries que du côté des artistes interroge sur notre capacité collective d'accueillir une culture métissée et mélangée, nourrie de la différence et des références multiples.

Peut-être, une réponse pourrait-elle venir de ces jeunes générations d'artistes qui sont à la fois complètement dans le monde virtuel et très critiques à son égard, qui questionnent les déterminismes et les représentations, qui expriment dans leurs œuvres la nécessité des évolutions de la société, qui jouent avec les codes et se moquent bien des hiérarchies établies par leurs aînés et ont conscience profonde que les changements à venir doivent être radicaux. Mais, il faudrait savoir les y accompagner et apprendre à leur faire de la place dans l'institution et dans la politique du ministère (et cela dès leur sortie de l'école), à faire confiance à leur créativité et à leur audace, à les inciter à faire preuve d'une « insolence salvatrice » dans l'expression de leur désir de contribuer par le geste artistique au changement du regard sur le monde.

Pour finir, empruntons à Jacques Rancière<sup>1</sup> ces mots qui définissent les enjeux de l'art et de la politique dans leur interaction : « L'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart même qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe ce temps et peuple cet espace. (...) La politique consiste à reconfigurer le partage du sensible qui définit le commun d'une communauté, à y introduire des sujets et des objets nouveaux, à rendre visible ce qui ne l'était pas et à faire entendre comme parleurs ceux qui n'étaient perçus que comme des animaux bruyants. »

Redéfinir ce commun paraît indispensable dans un monde fragilisé par de multiples crises et fractures, par l'affaiblissement des systèmes démocratiques, par le jeu des algorithmes, entre autres. Dans cette redéfinition, la création artistique et les artistes devrait avoir une place prépondérante pour éviter que

<sup>1</sup> *Malaise dans l'esthétique*, Paris, éditions Gallilée, p. 36-37 et 38-39

la phrase d'Albert Camus : « Nous vivons dans le monde de l'abstraction, celui des bureaux et des machines, des idées absolues et des messianismes sans nuances » se transforme en une réalité dangereuse, privée du sens et du sensible indispensables et propres à l'homme et à son humanité. La seule réponse à ce rétrécissement des horizons est une affirmation plus forte du lien qui unit une administration aux artistes.

Encourager et accompagner les transformations à l'œuvre en s'appuyant sur les artistes permettrait à l'Etat d'affirmer une vision différente de la société que celle proposée par les marchés qu'il ne peut pas et ne doit pas vouloir concurrencer.

## PRÉCONISATIONS

- « Avant de créer l'offre, il faut créer la demande », disait Jean Dasté en arpentant avec son tréteau les villages du Forez,..., après le Covid chercher à recréer le désir, la nécessité, de fréquenter les lieux et les œuvres, à rendre (de nouveau) désirable de sortir de chez soi ;
- Redonner les espaces de liberté de création aux artistes en soutenant « l'improduction » et en modifiant le rythme des aides (production/diffusion) ;
- Favoriser le temps long : implanter des résidences, des temps d'expérimentation, des laboratoires, partout où c'est possible (entreprises, universités, écoles, milieu rural, etc.) ;
- Mettre en place un revenu universel pour les artistes et adapter les droits d'auteur et les modes de rémunération à l'évolution du travail artistique ;
- Valoriser, accompagner et encourager l'hybridation entre les arts, mais aussi la rencontre des arts avec les sciences ;
- Inclure les critères qualitatifs, écologiques, relationnels dans l'évaluation des dossiers et des projets, alléger les cahiers des charges en cherchant à singulariser les lieux ;
- Sortir de la logique de l'appel à projet, et se rappeler que, comme l'écrivait Jack Ralit : « Lorsqu'on demande à l'art de répondre à la demande, il n'y a plus d'art ».

*« Mon métier est devenu trop administratif avec l'apparition des appels d'offres. Les procédures sont lentes et froides et pas assez rémunérées lorsqu'on compare aux appels d'offres des architectes.*

*J'ai développé un art du « reste », et d'une économie autoproduite, qui nécessite de l'humour, des astuces, des rencontres généreuses, des simplicités de mise en place et de productions. J'ose dire que tous mes projets que j'ai présentés dans des commissions d'aides à la production artistiques ont été refusés.*

*Le métier devient de plus en plus de l'écrit, une forme écrite explicative, le danger est la disparition du mystère et du sensible.*

*Les femmes de ma génération qui entrent dans la cinquantaine n'ont pas été assez montrées, produites et mal achetées. »*

**LE NOUVEAU MEILLEUR  
DES MONDES EST  
NUMÉRIQUE** *Laurent  
Van Kote*

## PARTIE 1 – UN NOUVEAU CONTEXTE MONDIAL

À première vue, la question de la transformation du travail artistique peut apparaître superflue. Car en effet, la nature même du travail artistique est l'invention, la créativité et la transformation.

C'est pour cette raison qu'il semble opportun de focaliser sur une notion plus large, celle de transformation du travail, qui se trouve être artistique. La formation, la recherche, le secteur privé et le numérique retiennent l'attention dans ce qu'ils accompagnent, anticipent ou représentent un nouveau rapport au travail artistique, un changement de paradigme. Il ne s'agira pas ici d'aborder ce sujet de manière exhaustive mais seulement de se questionner à travers quelques exemples.

On ne peut parler de transformation du travail artistique en faisant abstraction du contexte dans lequel celle-ci évolue. Il y a toujours eu une étroite corrélation entre l'expression artistique et les techniques utilisées. C'est le cas pour la musique, entre l'instrument, le son et le style. C'est la même chose pour le cinéma, la photographie ou les arts plastiques. Or nous sommes à l'aube d'une nouvelle ère. Avec les nouvelles technologies, ce n'est sans doute pas de transition, ni de transformation qu'il faut parler mais de mutation ou de révolution. Un changement radical de société se profile affectant l'ensemble des activités humaines. Les civilisations telles que nous les connaissons aujourd'hui, risquent d'être bouleversées à un niveau encore insoupçonné. La numérisation a engendré une mise à disposition mondiale de la connaissance.

En effet, Le numérique a déjà conquis le monde. En 2020, sur la totalité de la population mondiale, 67% des personnes utilisaient un smartphone, 62% utilisaient internet et 58% utilisaient les réseaux sociaux. Le temps passé quotidiennement sur internet par les 16/64 ans serait de 6H58 dans le monde, et de 2H58 en France où, d'après le DEPS, 70% des clics auraient un objet culturel. Le numérique est présent sur tous les continents, il est entré durablement dans les mœurs et le phénomène ne va faire que s'amplifier. L'actuelle pandémie n'a fait qu'accélérer le mouvement, conquérant de nouveaux usagers et provoquant de nouveaux usages. Une désinhibition semble s'être durablement installée et les chances d'un retour en arrière restent faibles.

Sachant qu'en France l'âge médian de fréquentation des lieux de culture « classiques » ne cesse d'être repoussé, depuis 1981 il est passé de 36 ans à 61 ans, les politiques culturelles devraient sans doute se tourner plus résolument vers les modes de productions et de consommation plébiscitées par les plus jeunes générations, les technologies numériques.

Ray Kurzweil, chercheur, ingénieur, professeur à MIT, directeur ingénierie chez Google, avance l'hypothèse que la progression même du progrès va devenir exponentielle. Le 20<sup>ème</sup> siècle

« La réalité virtuelle fait entrer l'espace, la gravité et le mouvement au cœur de l'expérience utilisateur. Nous voulons y imaginer une nouvelle génération de spectacles, née dans une courbure de l'espace-temps. »

Gildas Dussauze,  
Co-fondateur et dirigeant de l'entreprise VRTuoz

aurait engendré une quantité de progrès équivalente à l'ensemble des millénaires précédents, les 20 dernières années auraient produit autant de progrès que le 20<sup>ème</sup> siècle, et l'année passée autant que les 20 dernières années... Et notamment, l'esprit humain a conçu des machines qui, dans certains domaines, dépassent ses propres capacités.

Désormais, non seulement les machines calculent plus vite, agissent plus vite, de manière plus précise, mais surtout elles sont capables d'apprendre. L'intelligence artificielle, la robotique, le trans-humanisme, l'Homme augmenté, font transmuter l'Homo Sapiens en Homo Machinus (Nicolas Guttierrez), voire en Homo Deus (Yuval Noah Harari). L'Homme va-t-il devenir capable de créer « l'Homme à son image » Nous ne savons encore en mesurer les inévitables effets sur la nature humaine. Se dessine sans doute un nouveau rapport à la transcendance (religions), à la conscience de soi (avatars, doubles), au corps (cyborg, robotique, culture d'organe, biobot), aux rapports sociaux (réalité virtuelle, réseaux sociaux), au travail, à la médecine et enfin, à la culture.

## LA MONDIALISATION POUR TOUS

Depuis 400 ans, les États étaient les principaux acteurs des affaires du monde. Aujourd'hui, une poignée de grandes entreprises technologiques commencent à menacer cet ordre établi. Des « start-up », parties de rien, sont devenues en quelques décennies, des phares incontournables de l'économie, de la vie sociale, et de la vie culturelle. La mainmise des géants de la Tech est devenue à ce point tentaculaire qu'elle est en passe, si nous n'y prenons garde, de fragiliser des pans entiers de souveraineté nationale, d'identité, et de culture.

Le capital financier de la plupart d'entre elles (supérieur à 1000 milliards de dollars) rivalise avec le montant du PIB d'un pays comme les Pays-Bas, qui pourtant se situe au 17<sup>ème</sup> rang de la richesse mondiale. La richesse additionnée des GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon, Microsoft) surpasse le montant du PIB de la France, de l'Allemagne ou du Japon.

En 20 ans les GAFAM, les NATU (Netflix, Airbnb, Tesla, Uber) nord-américains, et désormais mais d'une autre manière les BATX chinois (Baidu, Alibaba, Tencent, Xiaomi) ont bousculé tant les usages de la vie courante que les rapports de force internationaux. Le terrain de jeu de ces nouvelles économies numériques n'est pas national, il est immédiatement mondial. Leur influence, leur modèle, leur langue et leurs normes rendent de plus en plus fragile le paradigme étatique. L'instantanéité et l'ubiquité d'accès à l'information, en provenance du monde entier, distribuée dans le monde entier, relativise et concurrence les discours locaux.

Les entreprises européennes n'ont à ce jour ni le savoir-faire, la taille, ou l'influence nécessaires pour contrebalancer

la puissance de leurs homologues américaines ou chinoises. Bien que restant à la pointe en termes de régulation et de protection des usagers, cette dépendance fait peser de sérieuses menaces sur la souveraineté de l'UE et donc de la France. En la matière, l'Europe ne fait que réguler l'innovation venue d'ailleurs. Des investissements massifs seraient nécessaires pour rattraper ce retard.

« La souveraineté aujourd'hui, c'est la souveraineté technologique », a déclaré le ministre de l'Économie. « Le réveil technologique européen garantira notre maîtrise des innovations, garantira notre souveraineté technologique, et garantira la souveraineté politique à laquelle nous aspirons tous entre la Chine et les États-Unis ».

On pourrait rajouter « garantira notre souveraineté culturelle ». Mais le faut-il ? L'art et la culture n'ont-ils pas toujours été le fruit d'identités fécondées ? Comment veiller à la préservation de la diversité artistique et culturelle ?

Les GAFAM et NATU ne sont pas de simples outils aux mains de gouvernements. Depuis 20 ans, ce sont elles qui progressivement façonnent l'environnement mondial. Elles ont une influence déterminante sur les technologies et les services qui conduiront à la prochaine révolution industrielle. Elles détermineront comment les pays projeteront leur puissance économique et militaire, redéfiniront les contrats sociaux et façonneront la vie culturelle. Cette forme de souveraineté supranationale dans le domaine en expansion permanente qu'est l'espace numérique dépasse la portée des régulateurs. Elles ouvrent un monde nouveau, apportent des ressources nouvelles, mais s'immiscent dans la vie socio-politique en s'adressant directement aux individus sans passer par le filtre démocratique.

Il est temps de les prendre au sérieux, comme des États, et de s'assurer des moyens de les réguler. Elles ont fragilisé des entreprises publiques ou privées comme les télécom, la poste ou la presse remplissant des fonctions d'intérêt général. Ne faudrait-il pas leur assigner des missions mondialisées de service public ?

## LES ALGORITHMES À LA FÊTE

Les entreprises de la Tech ne sont cependant pas qu'un simple service. Leurs algorithmes influencent les interactions de manière d'autant plus préjudiciable qu'elles semblent gratuites et anonymes. Les « cookies », collectent, analysent et influencent les préférences culturelles et consommatrices. Tout cela d'autant plus facilement que les internautes livrent leur vie privée sur les réseaux sociaux à un degré dont n'auraient jamais osé rêver, autrefois, les plus redoutables services secrets.

La profusion, la qualité, l'accessibilité du service rendu sont si attractives que le prix à payer, le sacrifice de la vie privée,

« Nous réfléchissons maintenant à la philosophie derrière la réalité virtuelle et aux histoires que nous voulons raconter avec elle »

Uri Kranot,  
Réalisateur

ne pèse pas beaucoup dans la balance. Servant d'interface entre les personnes et les entreprises, les GAFAM, en position de quasi-monopole, ont anéanti dans leur domaine toute la concurrence.

Google concentre 90% des requêtes mondiales. Facebook comptabilise plus de 2,7 milliards d'utilisateurs mensuels, YouTube plus d'un milliards d'heures de vidéo journalières... Côté ordinateurs Microsoft équipe environ 90% d'entre eux de son système Windows. Se rémunérant sur la revente des données personnelles au moyen de liens publicitaires invasifs les GAFAM peuvent sans contrainte imposer leurs conditions. Une grande partie de ces services sont disponibles au creux de la main, sur un « smartphone », et bientôt une puce sous-cutanée.

Les nouvelles technologies sont donc devenues les organes vitaux de la société moderne. Dans certains pays autoritaires, le pilotage de la toile et l'utilisation de l'intelligence artificielle, (caméras de surveillance, reconnaissance faciale, crédit social, censure) ont enfreint toutes les règles fondamentales des droits humains. Dans les pays démocratiques, sous couvert d'un progrès libérateur, un plus discret, plus multiforme, mais non moins dangereux glissement intrusif se met également à l'œuvre.

L'art et la culture n'échappent pas à ce mouvement général. Mélange de mondialisation et de particularismes, la toile fait éclater les frontières physiques traditionnelles pour les redessiner sur plusieurs niveaux, par communautés d'intérêt, proches ou lointaines, pérennes ou ponctuelles. Ces communautés recoupent, excèdent, réduisent ou exacerbent tout à la fois les constructions identitaires traditionnelles. Beaucoup d'artistes se sont déjà résolument saisis des possibilités offertes par ce monde numérique mondialisé. Un nouvel imaginaire culturel collectif est-il en train d'émerger?

Cependant, les entreprises de la Tech ne se préoccupent guère de qualité artistique, d'éthique, de civisme. Il n'est qu'à observer le lobbying féroce orchestré par les GAFAM au sein du parlement européen, au sujet du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle, pour se faire une idée des enjeux. Les GAFAM ont largement les moyens financiers de défendre leurs intérêts sans considération d'intérêt général. C'est au nom d'une idée de la liberté que s'est cristallisé le débat, entre les tenants de la gratuité, de « l'open source », de la liberté du net, et ceux des résistants au pillage opéré en toute impunité par GAFAM et internautes aux dépens de la propriété intellectuelle et des données personnelles.

Que pèsera l'exception culturelle française dans ce maelström mondialisé? Comment devons-nous adapter la politique culturelle à ce nouveau contexte? Les nouvelles technologies sont-elles en train de transformer la création artistique et la consommation culturelle?

## PARTIE 2 – NUMÉRIQUE ET CULTURE

Tant du côté de la création artistique que de du côté de la consommation culturelle, c'est une véritable nébuleuse qui se met en place. La dématérialisation ouvre un champ des possibles qui semble infini.

La musique, le cinéma, les jeux vidéo, le livre et la lecture, les arts visuels, le spectacle, la technique de scène, l'architecture, les musées, l'archéologie, la scénographie, la création artistique... rien ne semble échapper à l'emprise de l'ère numérique. Et pourtant... nous n'en sommes cependant qu'aux prémices.

Il ne s'agit pas ici de dire le vrai du faux ou de porter un jugement esthétique. Il ne s'agit pas non plus d'opposer une vision traditionnelle de l'art à une vision moderniste. Comme le cinéma n'a pas détruit le théâtre ou la photographie la peinture, l'art numérisé peut être considéré comme un outil supplémentaire. Pour les non-spécialistes que nous sommes il s'agit de faire preuve de discernement face à ce mouvement inéluctable.

Une transformation majeure du travail artistique réside dans le fait que l'avènement du numérique permet de contourner les voies habituelles de la reconnaissance et de la méritocratie. D'un système vertical avec ses filtres institutionnels identifiés, on passe à un système horizontal, multipolaire et décentralisé où les artistes peuvent créer et rendre accessibles leurs travaux sur la toile en s'affranchissant des voies hiérarchiques habituelles. Cet aspect des choses est particulièrement prégnant dans le monde musical et celui des arts visuels avec les NFT (voir ci-dessous). Dans un système culturel aussi structuré et élaboré que celui de la France, les gardiens de l'orthodoxie artistique risquent de voir leurs prérogatives fragilisées.

### L'INTELLIGENCE ARTIFICIELLE

L'intelligence artificielle est une technologie qui permet à des machines de capter, percevoir, analyser, et apprendre de leur environnement dans le but de faire des prédictions, des suggestions, ou de prendre des décisions, dans le cadre d'objectifs spécifiques conçus par l'Homme.

Il s'agit, à ce jour, d'une assistance à la décision, d'une augmentation des capacités, voire d'un remplacement de l'intervention humaine. Elle repose sur l'accumulation à grande échelle de données et d'informations, lesquelles sont traitées en vue d'applications concrètes. Mais la particularité la plus remarquable de ces machines est leur capacité d'apprentissage, et bien souvent, leur rapidité de calcul et leur justesse de résultats sont meilleurs que celles de l'Homme.

*Le monde numérique est un allié du spectacle vivant. Insula orchestra est fer de lance de la réalité virtuelle. Insula orchestra propose un berceau aux œuvres du passé qui trouvent une résonnance avec notre époque.*

*Pour notre projet de création numérique, nous devons nous remettre en cause et apprendre, par exemple quand nous travaillons avec des spécialistes de la synthèse granulaire. Nous devons nous habituer à un jargon qui nous était étranger, trouver un langage commun avec l'entreprise VRtuoz. Les projections budgétaires sont elles aussi différentes et difficiles. »*

Laurence Equilbey,  
Cheffe d'orchestre, porteuse d'un  
projet de « constellation digitale »

L'intelligence artificielle est déjà largement utilisée. Dans la vie quotidienne, elle opère massivement à des recommandations auprès des internautes (films, livres, musiques...). Elle débloque un smartphone (empreinte digitale, reconnaissance faciale), elle discute dans un «chatbot».... Elle est devenue incontournable dans les domaines de la médecine, ou de l'éducation.

Dans le domaine artistique, certaines œuvres sont déjà conçues à l'aide ou par de l'IA. Architecture, design, composition musicale, arts visuels, scénario de films, articles de journaux et littérature sont autant de domaines concernés.

L'écrivain Ross Goodwin (ex plume de Barack Obama) a ainsi tenté une expérience originale. A l'occasion d'un voyage entre New York et la Nouvelle Orléans, il a équipé sa voiture d'une caméra, d'un GPS, d'une horloge avec heure et date, et d'un microphone pour enregistrer les conversations, le tout lié à une intelligence artificielle. La machine apprend le vocabulaire et la grammaire, comme le ferait un enfant, et transcrit du texte pendant le voyage » nous dit Ross Goodwin. « L'IA nous apporte des outils dépassant les capacités humaines » Croisé avec des grands récits de voyage de la littérature anglo-américaine, cette expérience a conduit à un résultat rempli d'images assez déstabilisantes avec des scènes et des personnages inattendus. Pour Ross Goodwin : « l'une des plus belles choses de ce texte c'est qu'il n'a pas d'intention directe d'origine humaine, un peu comme les paroles de chansons de Bob Dylan qui n'ont pas forcément de sens, lues de manière littérale, mais sur lesquelles on peut projeter notre propre sens ». Sommes-nous à l'aube d'une nouvelle forme d'esthétique? L'IA va-t-elle renforcer, diminuer ou remplacer nos capacités créatives? <https://youtu.be/TqsW0PMd8R0>

Fondées sur des données collectées, certaines œuvres peuvent être conçues comme un partenariat avec l'IA, à l'instar de Refik Anadol qui lors d'un forum organisé au Centre Pompidou a présenté une vidéo de formes mouvantes nées des pensées de 800 volontaires, captées par encéphalogramme et traduites par algorithme.

L'IA est aussi un formidable vecteur d'expériences interactives intégrant les images et sons du spectateur dans l'œuvre, ou l'invitant même à en devenir le co-créateur en direct.

Tout cela provoque de nouvelles questions de société. Les œuvres conçues par l'IA doivent-elles considérées comme des œuvres de l'esprit? Doit-on y attacher des critères de création intellectuelle qui leur sont propres? L'IA soulève entre autres la question du devenir du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle ainsi que des responsabilités qui y sont attachées. Qui sera l'auteur lors de l'utilisation de données préexistantes à l'œuvre? Quel sera le statut d'une œuvre réalisée par des algorithmes?

Et au-delà, la conjugaison des données provenant de multiples cerveaux établit un nouveau rapport de force face au processus

antérieur d'acquisition de connaissances. Une nouvelle vérité collective se mettrait à l'œuvre comme une sorte de Big Brother qui aurait réponse à tout.

### **CYBORGS, BIONIQUE, ROBOTS, TÉLÉTRAVAIL**

L'art cyborg ou le cyborgisme est un mouvement artistique fondé en Grande Bretagne dans les années 2000. Il s'appuie sur l'idée de rajouter des sens au corps humain à l'aide d'implants et de créer de nouveaux types d'œuvres à l'aide de ces nouveaux sens. À ce stade leur travail reste très expérimental mais il ouvre indéniablement des espaces de création nouveaux.

La chorégraphe espagnole Moon Ribas s'est ainsi implantée des puces électroniques qui lui permettraient de ressentir les ondes sismiques et de les retraduire sur scène lors de performances chorégraphiques ou musicales expérimentales. Neil Harbisson artiste multidisciplinaire se considère également comme un cyborg <https://www.youtube.com/watch?v=Ss8U-GJnKPYQ> « I hear colours »

Né avec achromatopsie, Neil Harbisson voit le monde en noir et blanc. Il étudie la musique, la danse et le théâtre puis les beaux-arts où il est autorisé à n'utiliser que le noir, blanc et gris dans ses œuvres. Obsédé par la notion de couleur, Neil assiste à une conférence sur les extensions sensorielles via la cybernétique qui déclenche en collaboration avec un autre étudiant une recherche sur un projet d'antenne sensorielle.

L'antenne fonctionne avec une caméra orientable ancrée sur l'arrière du crâne. Celle-ci capte les couleurs et les convertit en temps réel en ondes sonores. Les fréquences sont mémorisées afin de les associer à chaque couleur. Un développeur de logiciel améliore le dispositif en permettant à Neil de percevoir 360 teintes différentes à travers des micro-sons, et la saturation des couleurs à l'aide de variation du volume. Encore amélioré par l'implantation d'une puce, celle-ci lui permet « d'entendre » les couleurs au-delà des limites de la perception humaine : de l'infra-rouge à l'ultra-violet. Grâce à l'appui notamment de son médecin, Neil a réussi à faire accepter son antenne comme faisant partie intégrante de son corps. Elle figure désormais officiellement sur sa photo de passeport. Neil revendique son statut de Cyborg...

Ses œuvres visuelles sont concentrées sur la relation entre la couleur et le son, ou les humains et la couleur. Elles ont été exposées notamment à la Bankside Gallery de Londres, au Museumsquartier de Vienne, ou à la biennale d'art contemporain de Venise.

Il a réalisé un grand nombre de portraits de personnalités formant chacun un accord sonore différent en fonction de leurs couleurs.

Sur le plan musical, le piano, noir et blanc, fut son instrument de prédilection. Sa première composition en tant que cyborg a été dévolue au mariage entre couleurs et musique. Dans son « concerto pour piano N°1 » il utilise les fréquences des couleurs pour produire les notes. Dans l'œuvre suivante « Concerto pianoborg », son capteur d'antenne placé au-dessus des touches du piano est relié à un ordinateur. Chaque couleur lue par le capteur est transmise à l'ordinateur qui reproduit la note correspondante : « le piano joue le pianiste ». Différentes collaborations et performances entre Neil, ordinateurs, musiciens ou chorégraphes ont également été réalisées. Entre le cyborg et le robot se situe la bionique. La bionique tente de reproduire des fonctions naturelles à l'aide de prothèses artificielles ou organiques, et d'électronique, reliant le système nerveux à la prothèse. Priscille Deborah artiste peintre a ainsi pu récupérer une bonne partie de ses facultés malgré la perte d'un membre supérieur. Cela ne constitue pas une transformation du travail artistique en tant que tel mais mérite néanmoins d'être mentionné dans ce que cela permet à des personnes victimes de traumatismes invalidants d'accéder à nouveau à leur pratique artistique. Et parallèlement, de poursuivre la recherche et les progrès qui permettront d'augmenter les capacités humaines au-delà de leurs limites naturelles. Des êtres post-humains dont on ne sait aujourd'hui quelles seront les nouvelles capacités créatives.

Les robots quant à eux fascinent notamment par la projection anthropomorphique qu'on leur accorde. Ces machines créées par l'Homme assurent des fonctions humaines ou prennent des traits humanoïdes. Le fantasme du remplacement, ou de la domination, des êtres humains par des robots habite bon nombre de romans et films de science-fiction. Dans le spectacle « transport exceptionnel » de Dominique Boivin de la compagnie Beau Geste, on n'assiste pas à un remplacement mais on s'en approche. Ce duo met en scène un artiste chorégraphique en chair et en os et une pelleteuse dont on devine plus qu'on ne voit le conducteur, comme on peut deviner un marionnettiste derrière sa marionnette. Dans ce duo, l'impressionnante machine joue le rôle d'un véritable partenaire pour l'artiste. Elle semble douée d'intentions et apporte une dimension poétique qui pourraient être humaines. <https://youtu.be/ZiuHYtnNhJc>

La pelleteuse est certes encore pilotée, mais les progrès fulgurants en matière robotique rendent possible d'imaginer pour bientôt des robots autonomes jouer sur scène, seuls ou avec partenaires humains.

Les travaux de Justine Emard, plasticienne, sont révélateurs d'un dialogue possible entre artistes et robotique. <https://justineemard.com/soul-shift-2/>

Les robots danseurs de Boston Dynamics, outre la prouesse technologique qu'ils affichent, pourraient tout à fait être reprogrammés pour passer d'une esthétique « Broadway », à celle de création contemporaine. <https://youtu.be/fn3KWM1kuAw>

Le télétravail artistique est un nouveau mode de travail qui s'est développé à la faveur des confinements provoqués par la pandémie récente : l'ubiquité.

À l'instar du télétravail et des visio-conférences, un certain nombre d'artistes du spectacle se sont mis à composer et répéter à distance, parfois d'un continent à l'autre, par écran interposé.

Ainsi par exemple le chorégraphe Jérôme Bel et son assistante ont remonté une de ses pièces, « Gala », dans le cadre de la collaboration du centre Pompidou avec Westbund de Shanghai, uniquement en ligne, avec répétiteurs, 20 danseurs et amateurs chinois sans jamais poser le pied en Chine. En complément de la démarche, les instructions ont été communiquées à l'aide d'une partition/mode d'emploi. Les répétitions ont pu être tenues malgré la distance, et plusieurs représentations ont ainsi pu être offertes, en plein confinement, à un public chinois peu familier avec ce type d'esthétique. Une autre expérience similaire a été menée par Mathilde Monnier pour sa pièce « Public » remontée à distance avec la danseuse de Tao dance theatre, Duan Ni.

Il ne s'agit pas en soi d'une révolution, mais bien d'une transformation du travail artistique rendue possible par la technologie. Ce type de travail à distance eut été impensable il y a seulement 20 ans.

## LE NFT

NFT est un acronyme anglais signifiant « Non Fungible Token » (Jeton non fongible). Dans le monde numérique cela se manifeste par un fichier, du type œuvre d'art numérique, musique, clip video ou tweet... Le NFT n'est donc pas une œuvre d'art en soi, c'est un fichier qui peut contenir de multiples choses dont des œuvres sous formes numériques. Ce jeton a pour particularité d'être unique, et du fait de ne pas être substituable, de pouvoir être attaché à un certificat d'authenticité non falsifiable. Fongible eut signifié que le fichier puisse être remplacé par un jeton équivalent de même nature, comme un billet de banque ou de la cryptomonnaie.

Ce certificat d'authenticité répertorié tient lieu de titre de propriété dans le système fermé de la « blockchain ». Cette chaîne en blocs, espace virtuel contrôlé par les pairs sans organe centralisé de contrôle, joue le rôle d'un espace de stockage et de transmission d'informations, de manière sécurisée et transparente. La personne qui génère le « jeton » encode lui-même les caractéristiques propres à sa création au sein de la chaîne, comme par exemple le montant des droits qu'il souhaite toucher à chaque acte de vente de son œuvre. Ce jeton est encrypté pour le rendre infalsifiable.

Dans la majorité des cas, ces fichiers NFT ne s'achètent qu'au moyen de cryptomonnaies (Ethereum, Wax, Bitcoin...) qu'il faut

préalablement avoir converties auprès de plateformes spécialisées depuis l'Euro ou le Dollar par exemple.

La nouveauté sur le plan artistique provient d'abord de la nature même de l'œuvre qui n'a pas nécessairement de matérialité physique préalable. Elle peut être composée par un artiste, ou comme par ailleurs, à l'aide, ou par de l'intelligence artificielle. Comme dans le monde réel, la qualité de l'œuvre n'est pas liée à son support technique. Néanmoins l'artiste par son inscription directe dans la chaîne en blocs échappe aux circuits habituels de reconnaissance en s'auto-produisant, en trouvant une surface d'exposition démultipliée et potentiellement, des acquéreurs et une rémunération défiant l'imagination (exemple de Beeple qui a vendu un collage numérique intitulé *Everydays : the first 5000 days* pour environ 60M€).

Les acquéreurs de leur côté, sont parfois prêts à dépenser des sommes astronomiques pour n'obtenir qu'un lien JPEG ou URL vers ce qui ne sera qu'une reproduction qui reste localisée dans la « blockchain ». Le fichier original reste logé sur un serveur. L'acquéreur ne détient ni l'œuvre elle-même ni les droits patrimoniaux qui s'y rattachent. Mais il peut revendre son lien... Déjà un investisseur surnommé Metakovan a fondé un des principaux fonds d'investissement NFT appelé Metapurse.

Un premier « musée » (sans collection permanente) dédié aux NFT, le Seattle NFT Museum vient d'ouvrir ses portes. Une trentaine d'écrans adaptés à la présentation d'œuvres virtuelles présentent les travaux de créateurs d'œuvres numériques. Les visiteurs peuvent interagir avec les œuvres via des portails en ligne à l'aide d'un QR code, selon les fonctionnalités proposées par les artistes. Des artistes comme Blake Kathryn, Neon Saltwater, Charles Peterson sont exposés et bien d'autres le seront aussi de façon à donner une visibilité continue aux nouveaux artistes.

Le marché des NFT serait en train d'exploser, il aurait en 9 mois atteint la somme de 3 Mds € alors qu'il était encore confidentiel l'année passée.

Comme l'indique Lucie-Eléonore Riveron... Présidente et dirigeante de l'hôtel des ventes FauveParis, pleinement engagée dans la révolution NFT : « Sur le plan du processus de création, la NFT permet aussi l'intégration d'un véritable medium nouveau. Par ailleurs, beaucoup d'artistes numériques qui ne savaient comment vendre leurs œuvres se sont emparés de la NFT pour les monétiser et y trouver un moyen de subsistance. » Parfois l'œuvre et le processus sont mélangés. L'artiste PAK, un des grands artistes de la blockchain, a créé sa propre monnaie « ash » (cendre). Pour obtenir des ash il faut acheter ses œuvres et les brûler (symboliquement, c'est-à-dire les faire disparaître de la blockchain). Sa dernière œuvre « Merge » (fusion) est fondée sur la théorie des jeux. Il s'agit d'une sorte de mise aux enchères temporelle

« Mon environnement artistique est multiple : un environnement de travail éclaté : le travail d'atelier, les lieux qui exposent, les différents groupes d'artistes avec lesquels je mène des activités collectives, un laboratoire de recherche, une activité d'enseignement... En France, les pratiques numériques sont très peu représentées dans les structures. La mise à l'écart des artistes dits « numériques » est une expérience concrète. Ce n'est pas le cas en Suisse.

Cela renforce la communauté : des circuits de soutien sont mis en place, comme des mailing lists, des lieux auto-gérés, des groupes de chercheurs, des associations et organismes qui nous aident comme Hacnum par exemple. Ça c'est nouveau, un réseau national pour la création numérique. On peut dire qu'il y a une meilleure organisation (je ne sais pas si institutionnelle) et parallèlement une nouvelle scène « underground » développée par une génération d'artistes.

La communication se fait presque uniquement en langue anglaise. L'injonction d'avoir une activité en ligne pour être représenté se fait de plus en plus forte.

Avec l'arrivée des NFT et des Métavers on sent à nouveau un engouement pour « les dernières technologies » qui est en fait un marché parallèle qui est en train de se développer et qui, selon moi, étouffe toute possibilité critique. »

Bérénice Serra,  
Plasticienne, éditrice indépendante,  
création numérique

de 48 heures. Les oeuvres sont mises en prévente (200\$), puis le prix monte toutes les huit heures. Lorsque on en achète plusieurs, les œuvres « fusionnent » et les prix montent avec des privilèges pour les plus gros acheteurs avant d'atteindre la fin de la période de 48 heures.

La plateforme « Super Rare » fonctionne avec un conservateur et présente des œuvres conçues directement en mode numérique, comme avec les créateurs Genesis, Oscar Petersson, Vegard Aarhus, ou bien par une IA (Ship).

Obvious est un collectif d'artistes qui travaille à l'aide de l'IA sur des œuvres réalisées à partir d'un grand nombre d'œuvres préexistantes. Une de leurs œuvres concilie textes et images générées par de l'intelligence artificielle. Ces travaux sont en vente chez Christie's.

Une autre artiste Hermine Bourdin, sculptrice, crée des œuvres numériques scannées et fait danser ses sculptures (travaillé à partir de capteurs posés sur une vraie danseuse). Ce travail est fondé sur une réalité physique prolongée à l'aide d'outils numériques, vers un autre médium, comme une réalité augmentée.

Ces quelques exemples montrent comment l'art numérique a déclenché des vocations créatives nouvelles, avec de nouveaux médiums, un nouveau champ de création et une facilité nouvelle d'exposition grâce au système de la NFT. Il est à noter qu'il existe une Blockchain à la française sans curateur intitulée Thesos.

## L'ENCORE PLUS NOUVEL UNIVERS NUMÉRIQUE : LE METAVERSE

Futur de l'internet, réalité parallèle, univers sans limite, le concept de Metaverse ou méta univers, n'est pas nouveau. Il aurait été inventé en 1992 par Neal Stephenson dans son roman de science-fiction *Snow Crash*, où le monde physique et le monde virtuel sont inextricablement liés.

Utilisant des technologies de réalité virtuelle et de réalité augmentée, le Metaverse superpose au monde physique une sorte d'internet d'un nouveau genre. Les personnes connectées sont ancrées dans le monde réel, mais peuvent voir et agir dans un monde virtuel en 3D. Chacun pourra à la fois y travailler, y jouer, y avoir une vie sociale et y créer. Outre Facebook devenu Meta, beaucoup d'entreprises, commerçants, voire même promoteurs immobiliers commencent à investir dans ce monde virtuel nous emmenant tout droit vers un nouveau concept de « propriété virtuelle ».

Dans ce nouveau monde les jeux vidéo font figure de pionnier (Second life, Pokemon Go). Faisant appel, outre des ingénieurs, à des auteurs, des scénaristes, graphistes ou musiciens, ces jeux, comme Fortnite, permettent à leurs utilisateurs de participer à des événements comme les concerts d'Ariana Grande.

Ils peuvent y échanger, assister à des concerts « live » et y intervenir de manière interactive. Par exemple en soutenant des créateurs ou en créant soi-même, des vidéos, voire comme dans Minecraft en façonnant son propre univers, ou comme dans Roblox en rémunérant les créateurs lesquels peuvent créer leurs propres jeux à l'intérieur du jeu, et ce dans des décors dignes du cinéma. D'autres jeux interactifs sont totalement articulés autour de l'univers musical d'un artiste (la série onde sonore de Fortnite avec par exemple Tones and I, Emicida ou Aya Nakamura).

La combinaison de la réalité virtuelle et de la réalité augmentée est rendue possible par une interface, comme le casque, qui fait appel aux sens de la vision et permet l'incorporation d'objets virtuels dans la réalité ou, au sens du toucher à l'aide d'accessoires de retour haptique (gants, exosquelettes, vestes, qui permettront bientôt de ressentir le toucher, la pluie, le vent la chaleur...)

Le succès du metaverse dépendra de la capacité à fusionner avec son avatar virtuel, sorte de double à son image, piloté par nos soins et/ou par l'intelligence artificielle, qui sera capable de retranscrire mouvements et émotions. C'est ainsi que le jeu Fortnite, l'un des plus populaires au monde, a intégré en son sein et diffusé en temps réel, un concert « live » augmenté du rappeur Travis Scott, auxquels ont participé des millions de spectateurs, via leurs avatars dansant et battant la mesure...

Plusieurs événements sociaux ont ainsi été organisés pour les festivités du nouvel an comme par exemple le nouvel an virtuel de Times square à NYC organisé dans le metaverse parallèlement au vrai.

A ce stade, rien n'empêche d'imaginer la création d'un grand jeu interactif à thématique culturelle, avec visites patrimoniales, ateliers artistiques, intégration de spectacles réels, festivals, rave, expositions, match d'impro... Jeu ouvert aux cinq continents.

Le Metaverse ne se limitera pas aux jeux. Dans un futur proche des artistes chorégraphiques, dramatiques, circassiens, ou musiciens, s'inscriront peut-être dans un événement virtuel pour y diffuser pièces ou concerts, et organiser rencontres, créations communes « live », conférences, ateliers ou enseignement artistique. Ne serait-ce pas une nouvelle forme de réponse à la question de la démocratisation? À quand un centre dramatique national dans le Metaverse? Ces opérations et ces créations ne peuvent échapper aux lois du marché. Une économie virtuelle viable implique que les créateurs puissent vendre leurs œuvres, les transférer dans d'autres mondes virtuels tout en gardant la maîtrise de leur propriété intellectuelle. C'est aujourd'hui le système de la « blockchain » ou chaîne en blocs qui permet de réaliser en circuit fermé et décentralisé des échanges de valeurs en crypto-monnaie

de manière contrôlée et sécurisée par les participants selon le même principe que le NFT.

Le Metaverse va également nécessiter le développement d'une pensée sur le droit. Quel statut juridique pour l'avatar? Quelle sera sa nationalité, lui faudra-t-il un passeport, quel droit sera applicable? Qui sera responsable en cas de litige? la personne réelle? le codeur? la société d'édition? quid du droit fiscal, de l'imposition des revenus (en crypto-monnaie)? Quelle protection du droit d'auteur, de la propriété intellectuelle et des droits voisins? Faudra-t-il intégrer la présence d'instances juridiques et d'une police virtuelle?

Il va falloir se préparer à penser ce nouvel écosystème. Quels métiers céderont la place, quels seront les nouveaux? Quelles formations faut-il prévoir vu la rapidité des changements en cours? Quelle place donnée à la recherche?

## RECOMMANDATIONS

- La culture est un outil d'influence international majeur pour la France. Les nouveautés technologiques à venir vont poser de nombreuses questions de société, donc culturelles, au sens large. Ces changements s'opèrent à une rapidité qui risque d'être difficile à absorber par une grande partie de la population. Outre un renforcement de la place du numérique dans les services, ne faudrait-il pas mettre en place une cellule pilotée par le ministère de la Culture, composée de philosophes, sociologues, scientifiques, ingénieurs, juristes, artistes et responsable culturels destinée à anticiper, interpréter et accompagner les bouleversements de société engendrés par la révolution numérique?
- L'Europe et la France disposent de ressources scientifiques culturelles et artistiques de premier plan mais se sont laissées distancer, quant à l'inventivité technologique, par l'Amérique du Nord et l'Asie, lesquelles imposent leurs normes et leur imaginaire. Avec les outils et les données existantes en Europe, ne serait-il pas possible de reprendre la main avec des investissements d'envergure en offres culturelles numériques de qualité, accessibles à tous (équipement numérique de proximité, grand jeu culturel sur le metaverse, soutien à la création numérique, etc...)?

# RECHERCHE ET CRÉATION, UNE DOUBLE TRANSFORMATION

*Arnaud Stinès*

*(en collaboration avec  
Antoine Idier)*

*Dans le sillage du processus de Bologne, les écoles supérieures Culture françaises ont été amenées à développer des politiques de recherche donnant une place centrale à la création et à l'expérimentation. Les établissements ont notamment initié des programmes de troisième cycle, proposant des doctorats par la création et le projet, à l'image des formats en œuvre dans de nombreux pays d'Europe. Toutefois, en dépit de leur caractère innovant et de leur reconnaissance par le monde de la recherche, ces initiatives se révèlent aujourd'hui fragiles, faute d'un accompagnement structurel et pérenne de la part du ministère de la Culture. Quelles transformations institutionnelles et quel soutien peut-il apporter aux établissements sous sa tutelle pédagogique dans cette transformation majeure ?*

## LA RECHERCHE PAR LA PRATIQUE ARTISTIQUE

La pédagogie des établissements d'enseignement supérieur relevant du ministère de la Culture repose sur la maîtrise de connaissances théoriques et culturelles autant que sur l'approche sensible et l'acquisition des savoirs techniques pour mener à la création et à la production de formes artistiques ou de l'interprétariat dans le domaine du spectacle vivant. La recherche portée par les écoles supérieures d'art relève de cet aller-retour. Il s'agit d'une démarche de recherche et création, qui allie rigueur intellectuelle et pratique sensible. Elle a pour ambition d'engager une approche d'investigation en considérant que la pensée peut être produite par d'autres médias que l'analyse écrite seule et trouver son expression dans la création artistique. Sans chercher une définition trop restrictive, on peut néanmoins dégager un ensemble d'items qui, par leur combinaison, qualifie la singularité de cette forme de recherche : la recherche création est avant tout une recherche par le projet, engagée par des artistes, nourrie par une double approche artistique et scientifique. Dans sa charte de la recherche publiée en 2013, l'Andéa (Association nationale des écoles supérieures d'art) distingue plusieurs spécificités :

Elle n'a pas obligatoirement de prérequis techniques et technologiques. Mais elle sait donner à voir ses méthodes, ses protocoles, ses expériences, et sait en vérifier la pertinence, les questionner et les repenser ;

- Elle reconnaît au sensible, à l'intuition, au sauvage, une immense capacité prospective – et en cela, comme toute activité créative, ne sépare jamais l'intelligible du sensible à quelque moment que ce soit de la chaîne de l'activité ;
- Elle puise en dehors de son champ propre une grande partie de ses ressources – et comme l'art, elle est un agencement d'éléments en provenance de la totalité des activités et des données du monde ;
- Elle assume un rapport à l'histoire peu linéaire, et bien que capitalisant les formes et les idées du passé, connaissant les autres recherches déjà menées pour pouvoir y ajouter de l'inédit, elle ne présume d'aucun progrès : comme l'art, elle aide simplement l'homme à « être au monde », dans toutes les dimensions que soutient cette expression.

La formulation parfois peu académique de ces éléments de définition est en soi un marqueur de la recherche-crédation, en ce qu'elle est présentée de manière précise et sensible, sans s'enfermer dans des canons universitaires.

## UN POSITIONNEMENT HISTORIQUE ACTUALISÉ PAR BOLOGNE

Historiquement beaucoup de créateurs, notamment dans le champ des arts plastiques, ont articulé leur production artistique avec une recherche théorique, dans un double mouvement de distance critique et d'implication dans le travail de création. On ne compte plus les artistes qui ont produit des écrits théoriques nourrissant leur travail plastique ou documentant abondamment le processus de création. Paul Klee, Marcel Duchamp, Victor Burgin, David Hockney contribuent autant à l'histoire de l'art qu'à celle de la pensée, la distinction entre ces deux paradigmes n'ayant à cet endroit guère de sens. L'historienne Sandra Delacourt a ainsi montré que la figure de « l'artiste-chercheur » est ancienne aux États-Unis, apparue au début du XX<sup>e</sup> siècle, et a participé au dynamisme de leur production artistique<sup>2</sup>.

*« le développement de la recherche en art et en design s'est faite de manière totalement autonome des politiques de recherche existantes au sein du ministère de la Culture »*

En revanche l'inscription de la recherche dans les cursus de formation des artistes est une évolution relativement récente en France. Elle trouve ses racines dans la déclaration de Bologne signée en 1999 à l'origine du processus de convergence des systèmes d'enseignement supérieur des pays européens et de la structuration des études supérieures en deux cycles, Licence et Master, complété par la déclaration de Berlin en 2003 : celle-ci vise notamment à l'harmonisation des études doctorales et à l'articulation entre l'espace européen de la recherche et celui de l'enseignement supérieur. Dès lors, l'organisation de l'enseignement supérieur en Europe repose sur le système LMD (licence-master-doctorat) permettant une plus grande mobilité des étudiants, une reconnaissance des diplômes, une semestrialisation des enseignements et la délivrance de crédits ECTS (european credit transfer system), une évaluation des formations pour en garantir la qualité.

C'est peu dire que cette vaste réforme européenne a considérablement bouleversé le paysage de l'enseignement artistique supérieur en France. En 1994, cinq ans avant Bologne, Gilles Galodé, chercheur au CNRS, écrivait<sup>3</sup> : « les écoles d'art ont ainsi constitué un îlot de formation disciplinairement inassimilable et institutionnellement parcellisé, à la fois secteur sauvegardé, réserve naturelle et territoire autonome, dans un paysage éducatif tout empreint de sa vocation originelle unificatrice

<sup>2</sup> Sandra Delacourt, *L'artiste-chercheur*, B42, 2019.

<sup>3</sup> Gilles Galodé, *Les écoles d'art en France : évolution des structures d'offre et des effectifs*, Dijon, Les cahiers de l'irédu, 1994.

et centralisatrice ; l'ensemble « écoles d'arts » a longtemps évolué en parallèle, quand ce n'est pas en marge. »

Au-delà de l'organisation des cursus de Licence et Master, le processus de Bologne a amené les écoles d'art à développer des troisièmes cycles de recherche, sur le format de diplômes d'établissements ou de doctorats de création. Dans les deux cas, il en résulte une transformation du paysage académique de l'enseignement artistique supérieur et une transformation de l'appréhension de la recherche par les artistes : l'artiste peut être considéré comme un chercheur et s'inscrire dans une démarche de recherche plus ou moins formalisée, donnant à voir un processus et des actes de recherche inscrits dans la création artistique, et faisant preuve d'une solide réflexivité quant aux méthodes engagées.

Il faut souligner que le développement de la recherche en art et en design s'est faite de manière totalement autonome des politiques de recherche existantes au sein du ministère de la Culture au même titre que le développement des masters en spectacle vivant. Celui-ci dispose en effet d'un certain nombre de structures exerçant des missions de recherches, qu'il finance à ce titre, principalement dans le domaine du patrimoine (par exemple le Centre de recherche et de restauration des musées de France, le Laboratoire de recherche des monuments historiques). Il existe au sein du ministère une filière recherche, regroupant plusieurs corps de métiers (dont les ingénieurs de recherches et les ingénieurs d'études), ainsi que des agents exerçant des missions de recherche (les conservateurs des musées). Cette activité de recherche est structurellement dissociée de l'enseignement supérieur, a fortiori des écoles de la création, et rencontre ses problématiques propres.

En outre, à l'échelle européenne, le modèle français de l'enseignement artistique supérieur est plutôt atypique. D'une part il s'est construit indépendamment de l'université avec une mutation récente vers les standards internationaux et d'autre part il est administré par un ministère distinct de celui qui est en charge de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Les écoles supérieures d'art des voisins européens n'étant pas soumises à cette double distinction, elles ont développé une culture de la recherche plus précoce. Beaucoup ont déployé des troisièmes cycles doctoraux de recherche et création. Dans son article sur le doctorat en art européen, Philippe Hardy fait ainsi état « en Angleterre, dès 1970, d'un doctorat en art à partir de l'œuvre d'art »<sup>4</sup>. Depuis 2019 le projet européen Creator Doctus, financé par le programme Erasmus +, mutualise les expériences européennes des troisièmes cycles doctoraux par la pratique artistique. Il relève 36 PhD en recherche artistique.

4 Philippe Hardy, « *Le doctorat en art européen* », Hermès, n°72, 2015/2.

*« cette nouvelle génération d'artistes créera ses propres terrains, organisera des réseaux de création qui n'existent pas encore, créera tout court de manière différente »*

### **SACRE, UN DOCTORAT PRÉCURSEUR**

En France le programme SACRe (sciences, arts, création, recherche) est précurseur. Initié en 2012 il est issu de la coopération entre cinq écoles nationales supérieures de création (l'École nationale supérieure des arts décoratifs ; l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris ; le Conservatoire national supérieur de musique et danse de Paris ; le Conservatoire national supérieur d'art dramatique ; la Fémis, École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) et l'École normale supérieure (ENS), réunis au sein du collège doctoral PSL (Paris Sciences et Lettres). La présentation du programme SACRe sur son site internet met l'accent sur « l'émergence et le développement de projets originaux associant création et recherche. Cette formation doctorale, interdisciplinaire dans son esprit, réunit des artistes, créateurs et interprètes, des théoriciens en sciences exactes, humaines et sociales, mettant ainsi en jeu une étroite articulation de la pensée et du sensible. Le doctorat SACRe consiste pour les artistes, en la création d'œuvres, étroitement associées à une démarche réflexive s'appuyant sur des champs théoriques et scientifiques variés (...). »

Alors codirecteur du programme SACRe, Emmanuel Mahé souligne les puissants leviers d'innovation que constitue le doctorat de création, et projette sa possibilité de transformation de l'écosystème de la création artistique<sup>5</sup> : « Le doctorat est important si on le comprend comme un outil pour construire un parcours de recherche pour forger des hypothèses et les expérimenter. La thèse comprend d'abord les œuvres, part la plus importante pour l'évaluation, adossées à un portfolio écrit dont les formes varient selon les disciplines et les domaines sollicités. Le doctorat ne doit pas être réduit à la seule finalité du diplôme. Il s'agit d'un instrument permettant de se former à la recherche par la recherche sur trois années, de se confronter à des communautés de pairs. Lorsqu'il est acquis, sa fonction de légitimation permet de s'introduire dans des réseaux diversifiés ou de postuler à des fonctions nécessitant ce grade. Cela ouvre aux artistes et aux designers des filières de professionnalisation qui leur étaient difficiles d'accès, du monde académique à celui des entreprises R&D. Mais cela ouvre aussi des perspectives que l'on ne distingue pas encore aujourd'hui mais qui émergeront : cette nouvelle génération créera ses propres terrains, organisera des réseaux de création qui n'existent pas encore, créera tout court de manière différente. C'est pour toutes ces raisons que les écoles d'art doivent non seulement collaborer avec

5 Emmanuel Mahé, « Pour une recherche combinatoire », Hermès, n°72, 2015/2.

des doctorats existants dans le monde universitaire (...) mais aussi en inventer de nouveaux. »

### LA CONSTRUCTION D'UNE RECHERCHE ARTISTIQUE DOCTORALE

Ces dernières années d'autres programmes doctoraux de création (ou par le projet) associant les écoles d'art ont vu le jour, quasi simultanément. L'école nationale supérieure d'art de Paris-Cergy (ENSAPC) et trois autres établissements supérieurs (l'école nationale d'architecture de Versailles, l'école nationale du paysage de Versailles, l'institut national du patrimoine) sont associés au sein de la Graduate school « Humanités, création, patrimoine » avec les composantes de sciences humaines et sociales de CY Cergy Paris Université. Au sein de chacune des six mentions (art, architecture, paysage, création littéraire, conservation-restauration et études patrimoniales), le doctorat consiste en une recherche-crédation doublement encadrée par un·e professeur·e de l'université habilité à diriger les recherches (HDR) et par un·e enseignant·e de l'école, professionnel·e reconnu·e. Le caractère pluri-disciplinaire de cette initiative montre à quel point les enjeux et les innovations liés à la recherche par la pratique sont largement partagés, au-delà de la création artistique, y compris dans des domaines tels que la conservation ou la restauration des œuvres d'art.

De son côté, devenue composante de l'université de Nice Côte d'Azur, la Villa Arson a ouvert en 2019 un programme doctoral de recherche-crédation à destination d'artistes. Il s'agit d'une recherche par le projet, « articulée par l'interaction entre théorie, pratique et techniques de la création. » Ces deux derniers exemples soulignent que les innovations représentées par la recherche-crédation ont été amplement reçues et soutenues par les transformations en cours de l'ESR, parfois davantage que par le ministère de la Culture lui-même.

En Normandie le doctorat de création RADIANT associe les trois établissements supérieurs Culture (deux écoles d'art et une école d'architecture) et l'école doctorale Normandie Humanités, avec un financement de la région Normandie. La thèse est là aussi codirigée par un·e professeur·e HDR et un·e enseignant·e d'un ESC. Le programme est également ouvert aux artistes enseignant dans l'une des écoles partenaires. Il compte à ce jour quinze doctorants.

Ces trois doctorats ont en commun d'avoir recruté des artistes émergents et qualifiés, à la production artistique soutenue et reconnue, engagés dans des parcours internationaux.

On pourra citer également le doctorat de création porté par l'école nationale supérieure de la photographie, l'école d'art d'Aix-en-Provence et le collège

doctoral d'Aix-Marseille Université, intitulé « pratique et théorie de la création littéraire et artistique », ainsi que le doctorat en création artistique élaboré par le Fresnoy en partenariat avec l'université du Québec à Montréal (UQAM) faisant là aussi l'objet d'une codirection, ou le doctorat en design associant l'école nationale supérieure de création industrielle ENSCI- Les Ateliers. Ces initiatives nourrissent actuellement des réflexions dans d'autres établissements.

### **L'ALTERNATIVE DES DIPLÔMES D'ÉCOLES**

Les programmes doctoraux restent minoritaires au sein des écoles d'art. À la recherche de leur propre modèle, autonome, singulier, les écoles ont notamment développé des troisièmes cycles : des diplômes supérieurs de recherche en Art ou en Design (DSRA ou DSRD), permettant à des artistes de mener un projet pendant trois ans. Sept écoles d'arts proposent un DSRA/DSRD (Poitiers/Angoulême, Orléans, Avignon, Bourges, Annecy, Marseille, Clermont Ferrand, source Andéa). Ces derniers ont la particularité d'être internes aux établissements, sans connexion significative avec l'ESR, jouant au niveau de la recherche l'isolement des écoles d'art françaises vis-à-vis du monde académique. Les deux conservatoires musique et danse ont également leur doctorat d'interprète de la Musique - Recherche et Pratique.

Ces diplômes d'établissements peuvent s'apparenter à des DU (diplômes universitaires) dans la mesure où ils ne bénéficient d'aucune reconnaissance institutionnelle, ni d'une lisibilité internationale. La position du ministère de la Culture à l'égard de ces troisièmes cycles d'établissement est ambivalente. Il a dans un premier temps encouragé l'émergence de ces diplômes et leur a apporté un financement. Mais lorsque les écoles ont cherché un appui de leur tutelle pédagogique pour travailler à la transformation de ces initiatives en PhD au format européen, le ministère de la Culture n'a pas donné suite, se positionnant clairement en faveur du soutien au format du doctorat de recherche-crédation. En 2019 le sous-directeur de l'emploi, de l'enseignement supérieur et de la recherche note dans un courrier à l'Andéa que les diplômes de troisièmes cycles des écoles d'art ont toute leur place en tant que diplômes propres d'écoles élaborés dans le cadre de l'autonomie pédagogique et scientifique, assortissant cette concession d'une précision : en dehors de toute intervention financière de l'État.

Si le DSRA/DRSD a constitué une étape pour la structuration d'une recherche en art issue des écoles d'arts et a permis l'émergence de projets de formation crédibles positionnées comme des troisièmes cycles, une décennie plus tard la position du ministère de la Culture est sans appel quant à l'émergence d'un modèle autonome de l'enseignement supérieur Culture pour la délivrance d'un grade doctoral. Pourtant, en soulignant la qualité des travaux de recherche menés dans le cadre des DSRA/DSRD

mais en prenant acte de l'impasse institutionnelle d'un diplôme d'école d'art pour sanctionner un troisième cycle de recherche-crédation, on aurait pu penser que le ministère de la Culture, dans son rôle de tutelle pédagogique, inciterait ceux-ci à se transformer en doctorats de création. Fort de l'expertise des établissements qui permettent à des créateurs de mener des recherches très riches, il aurait pu ouvrir la voie à l'émergence nationale d'un format doctoral pour les artistes, co-construit avec le MESRI pour favoriser leur appréhension tant par les écoles d'art que les universités. Il ne semble pas que le ministère de la Culture l'ait envisagé, laissant ainsi chaque établissement définir ses modalités de recherche sans accompagnement prospectif.

### LES DOCTORATS DE CRÉATION, UN MODÈLE INNOVANT ET ATTRACTIF

L'innovation qui résulte de la recherche par la création est très riche pour les artistes et les établissements, elle est valorisante pour le ministère de la Culture qui apporte sa contribution, modeste, à l'évolution du paysage de la recherche.

*« les expérimentations conduites au sein des écoles d'art ont montré la singularité d'une recherche portée par les artistes, eux seuls étant en mesure d'articuler une pensée simultanée des formes et des concepts sans assujettir l'une à l'autre »*

Encore jeunes dans le paysage national des troisièmes cycles qualifiants, les doctorats de création offrent un format de recherche transformateur et qualifiant. Ils s'avèrent très attractifs auprès des artistes, comme en témoigne le programme doctoral RADIANT par exemple, qui compte chaque année entre 120 et 180 candidatures pour trois lauréates. La complémentarité entre les formes textuelles et plastiques s'avère particulièrement adaptée à la recherche telle qu'elle peut être menée par des artistes.

Le dialogue entre théorie et pratique artistique caractérise ce format doctoral et le différencie des doctorats « recherche en création » fédérés au sein du réseau universitaire Création, Arts et Media (resCAM). resCAM a pour mission « d'appuyer les écoles doctorales dans leurs actions pour développer et valoriser le doctorat en Arts et Médias » et d'œuvrer pour une meilleure reconnaissance dans le secteur socio-économique et culturel des disciplines artistiques, en mettant en lumière notamment les processus d'innovation par l'Art (source resCAM). La volonté est honorable, toutefois la définition proposée par resCAM du doctorat en création montre qu'il est davantage destiné à des profils universitaires qu'à des artistes chercheurs : si la thèse consiste en une pratique artistique et un essai théorique, le format de celui-ci (250 pages complétées par les annexes),

sensiblement identique à celui d'une thèse classique, semble indiquer que la démarche de création est assujettie à la théorie : le rapport à la pratique est davantage un enjeu que la pratique artistique en tant qu'acte de recherche. Le doctorat tel que l'envisage resCAM semble davantage adapté à des profils universitaires ayant un pied dans la pratique artistique qu'à des artistes producteurs de formes, animés par une double culture plastique et théorique qui amène la recherche à des endroits peu explorés en France.

L'innovation formelle et intellectuelle permise par la structure d'un doctorat de création s'inscrit ainsi dans une forme ancienne, reconnue, labellisée et comprise par tous, en France comme à l'étranger, non seulement dans l'enseignement supérieur mais dans la société tout entière. Ce positionnement clair et lisible transforme la perception de l'artiste : il est un créateur reconnu par ses pairs, désormais il peut aussi être un chercheur reconnu également par ses pairs.

Les nombreuses expériences conduites à l'étranger depuis plusieurs années et les réseaux internationaux de la recherche et de l'enseignement artistique témoignent de la force et de la réussite de ces formats de recherche. Leur développement en France renforce le positionnement des établissements supérieurs Culture au sein de l'ESR en faisant de la recherche-crédation une signature des écoles sous tutelle du ministère de la Culture. L'inscription des doctorats déjà reconnus et soutenus dans le cadre des programmes d'excellence et du PIA (SACRe ou CY par exemple) tend à démontrer de manière évidente l'attractivité de ces formats de recherche pour un programme d'excellence et leur capacité à mobiliser des financements au sein des communautés de l'ESR. Le croisement entre les enjeux esthétiques, sociologiques, historiques, politiques semble habiter un nombre assez important de projets de recherche. La réflexion de l'artiste sur son époque et l'expérimentation plastique qui en découle prend peut-être le pas dans les projets de recherche-crédation sur des travaux plus directement liés à l'œuvre et à son apport à l'histoire de l'art. Il en ressort des formes plastiques assez récentes comme la conférence performée ou l'enquête documentaire.

Les expérimentations conduites au sein des écoles d'art ont montré la singularité d'une recherche portée par les artistes, eux seuls étant en mesure d'articuler une pensée simultanée des formes et des concepts sans assujettir l'une à l'autre. Les écoles supérieures d'art ont toujours représenté une force d'innovation dans tous les domaines qu'elles ont investis. À la manière des artistes qu'elles forment, elles savent s'emparer de leur propre contrainte et inventer des modes d'organisation, des idées ou des processus nouveaux. Par leur action, elles ont ainsi placé la recherche-crédation parmi les enjeux de l'enseignement supérieur Culture, même si le sujet n'est pas arrivé totalement à maturité. Il progresse de manière suffisamment significative pour que soit prise en compte sa particularité parmi les critères d'évaluation pour le Hcéres, lequel

a coordonné en 2021 l'élaboration d'un référentiel propre à la recherche en art et design.

De leur côté, les universités savent également se montrer sensibles à la liberté et à l'invention qu'entraîne ce double mouvement de la recherche-crédation ainsi qu'à ces profils atypiques d'artistes chercheurs. L'apparition des doctorats de création a fait écho à des désirs parfois anciens, au sein de l'université, de faire évoluer les doctorats et les formes académiques actuelles. En effet le format du doctorat s'est figé assez récemment. La loi d'orientation de l'enseignement supérieur du 12 novembre 1968 disposait que le titre de docteur était conféré après la soutenance d'une thèse ou la présentation d'un ensemble de travaux scientifiques originaux, ceux-ci pouvant être individuels ou collectifs, déjà publiés ou inédits. C'est peu dire que, de l'aveu même de certains chercheurs, le formalisme a depuis gagné les troisièmes cycles universitaires.

Si certain·es enseignant·es-chercheur·euses au sein de l'institution ont donc vu plutôt d'un bon œil la capacité d'innovation ouverte par les doctorats de recherche-crédation, leurs attentes ont été confortées. En effet, les premières soutenances, nombreuses dans le cas de SACRe, ont montré la richesse et la diversité des formes produites et l'émergence de problématiques liées au dispositif de recherche-crédation, et leur qualité a été globalement saluée. Les doctorants ont réussi à construire des partenariats avec des institutions et des réseaux artistiques reconnus (notamment pour la production de leurs œuvres), mais se sont également impliqués dans des productions académiques (colloques, journées d'études). Des docteurs en création ont pu obtenir une qualification dans certaines sections du Conseil national des universités (CNU), sésame indispensable pour l'accès à la carrière universitaire. Sans qu'il ne soit la vocation première d'un·e artiste, ce débouché n'en demeure pas moins une piste à explorer dans un souci de transmission, mais aussi de rapprochement et d'acculturation entre l'ESC et l'ESR.

Les soutenances sollicitant souvent des lieux de diffusion (centres d'art, lieux du spectacle vivant, etc.), la recherche portée par les artistes-chercheurs influe sur la programmation artistique des opérateurs du secteur et par conséquent sur la diffusion du travail artistique<sup>6</sup>.

La transformation apportée par l'émergence des doctorats de création est ainsi très structurante pour les artistes, pour les établissements d'enseignement supérieur Culture et plus particulièrement les écoles supérieures d'art. Elle peut l'être pour le ministère de la Culture dès lors qu'il porte une stratégie de recherche suffisamment solide pour soutenir des initiatives menées territorialement, dont il n'est certes pas à l'origine

<sup>6</sup> Sur ce point, on peut par exemple consulter la liste et les présentations des thèses SACRe soutenues : <https://collegedoctoral.psl.eu/doctorat-psl/programme-doctoral-sacre/les-theses-sacre-soutenues/>

mais qui contribuent fortement à valoriser le pan de l'enseignement supérieur sur lequel il exerce une tutelle.

*« si la fragilisation des artistes a été extrêmement violente pendant la pandémie, la crise a sans doute favoriser la prise de conscience du rôle des artistes et de leur pensée créative, consolidant indirectement leur positionnement dans le champ de la recherche »*

Cette innovation favorise l'inscription de l'enseignement supérieur Culture dans le paysage national et international de l'ESR (enseignement supérieur recherche), elle est un support à l'acculturation des écoles supérieures d'art et des universités par la double culture textuelle et formelle sur laquelle elle repose. Les programmes doctoraux construits sur ce postulat contribuent fortement à inscrire l'enseignement supérieur Culture français dans l'environnement européen de la recherche-crédation au sein duquel il reste néanmoins très sous-représenté : seulement deux écoles d'art françaises ont suivi les travaux du projet Creator Doctus mentionné plus haut (l'ENSAPC fait partie des porteurs du projet). En outre, les rencontres organisées par ELIA (european league of institutes of arts) à Vienne en octobre 2021 consacrées à la recherche en art n'ont compté qu'un seul représentant d'une école d'art française parmi 118 participants.

## DES PERSPECTIVES FAVORABLES

Parmi ses atouts, le doctorat de recherche-crédation peut compter sur le volontarisme d'un nombre croissant d'écoles supérieures d'art, séduites par la valorisation de l'acte de création au sein d'un troisième cycle diplômant, dans la continuité des valeurs et des pédagogies qui fondent les formations artistiques qu'elles portent aux grades de Licence et de Master. Elles y voient l'opportunité de consolider un parcours LMD centré sur l'approche sensible qui est leur raison d'être et d'achever ainsi le processus de Bologne engagé vingt ans plus tôt.

Potentiellement, la loi de programmation pour la recherche peut offrir des opportunités aux artistes engagés dans une recherche-crédation, via le recrutement de professeurs juniors ou la dérogation à la qualification par le CNU, l'avenir dira si celles-ci sont effectives ou restent théoriques.

En dehors du cadre institutionnel, la crise sanitaire a paradoxalement favorisé la prise en compte de la recherche par les artistes. L'extrême précarité du secteur et la fermeture des équipements culturels ont amené les pouvoirs publics, État et collectivités territoriales, à intégrer davantage le temps de recherche des plasticiens dans le soutien qu'ils

pouvaient leur apporter. En Normandie, le contrat de filière pour les arts visuels en cours d'élaboration met clairement l'accent sur ce temps de recherche-création, indépendamment de la réponse à une commande ou à un projet élaboré d'exposition. Si la fragilisation des artistes a été extrêmement violente pendant la pandémie et les confinements successifs, et bien que leurs effets sur le secteur mettront vraisemblablement du temps à se dissiper, la crise a sans doute favoriser la prise de conscience du rôle des artistes et de leur pensée créative, consolidant indirectement leur positionnement dans le champ de la recherche.

### **QUELLE AMBITION DU MINISTÈRE DE LA CULTURE POUR LA RECHERCHE-CRÉATION ?**

Ces constats entrent en résonance avec la définition par le ministère de la Culture de sa stratégie pour la recherche, pilotée par la délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle (DG2TDC) et déclinée en cinq axes : affirmer le rôle de la recherche dans l'enseignement supérieur Culture ; promouvoir et valoriser la recherche et l'innovation pour la culture ; ancrer la culture dans l'espace européen de la recherche ; développer le dialogue entre recherche, culture et société, assurer une gouvernance de la recherche adaptée aux enjeux culturels.

Ces objectifs très généraux peuvent consolider la recherche-création et l'innovation qu'elle apporte au secteur artistique et à l'enseignement supérieur recherche si le ministère de la Culture en a l'ambition.

Aujourd'hui le constat est que le financement de la recherche en direction de l'enseignement supérieur Culture est très modeste, qu'il n'existe pas de modalité de financement pluriannuel des doctorats de création, que les appels à projets de recherche sont sous dotés par la DGCA. Dans un récent rapport<sup>7</sup>, la Cour des Comptes constate « pour les formations artistiques supérieures que les relations avec les ministères chargés de l'enseignement supérieur et de l'éducation nationale sont quasi inexistantes », invitant le ministère de la Culture à se pencher sur les conditions lui permettant d'assumer pleinement son rôle de tête de réseau, conformément à la fonction d'initiative et au rôle de coordinateur qu'il lui revient de jouer au niveau national s'agissant des domaines de la culture qui impliquent d'autres ministères.

Concernant la recherche, le pilotage est confié à la DG2TDC, dont la feuille de route précise qu'elle « élabore et coordonne la stratégie ministérielle en matière d'enseignement supérieur. A ce titre, elle contribue au pilotage des enjeux transversaux identifiés dans les politiques de l'enseignement supérieur. Elle anime, en lien avec les directions, la politique de recherche dans le champ de compétence du ministère. Elle conduit la politique du ministère en matière de diffusion de la culture scientifique et technique. » Dans le même temps la DGCA « conduit les actions relatives à l'enseignement supérieur et à la recherche artistiques et définit les grandes orientations dans ces domaines dans le cadre de la stratégie ministérielle

en matière d'enseignement supérieur et de recherche. (...) Elle favorise le développement de la recherche, notamment dans le domaine de la création, et participe à sa valorisation à l'échelle nationale et internationale. Elle veille au renforcement des liens entre l'enseignement supérieur et la recherche dans le domaine de la création. (...) Elle contribue à la définition des positions ministérielles portées par la délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle dans son champ de compétences auprès des services du ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche. »

Cette organisation a pour objet l'apport de leur expertise par les directions « métiers » tout en centralisant le pilotage de la recherche à la DG2TDC. Elle est censée permettre à la délégation générale de représenter en interministériel la stratégie de recherche du ministère, positionnement favorable à la construction avec le MESRI d'une politique de recherche-crédation qui intègre les spécificités du travail artistique et des ESC et qui encourage la pluridisciplinarité et les partenariats au sein de l'ESR, notamment dans le cadre des appels à projets structurants (PIA, ANR, ...).

*« faute de crédits et d'enseignants-chercheurs, l'adossement de l'enseignement supérieur Culture à la recherche et la mise en œuvre de la réforme LMD sont bloqués par les orientations du ministère de la Culture pour la recherche »*

## UN ENVIRONNEMENT FRAGILE

Nous sommes peut-être à l'aube d'une transformation profonde non seulement du travail artistique mais plus largement de la perception de la place de l'artiste dans le paysage de la recherche et de ce qu'il apporte à la société, comme tout chercheur. En effet, si la situation apparaît favorable, il ne faut pas sous-estimer néanmoins la grande fragilité du paysage français de la recherche-crédation, encore jeune et instable.

L'enseignement supérieur Culture compte 99 établissements publics, parmi lesquels 78 reposent sur des enseignants dont le corps ou le cadre d'emploi ne prévoit pas d'activités de recherche. Il s'agit des écoles d'art et de design, de spectacle vivant, d'audiovisuel. Seules les 21 écoles d'architecture emploient statutairement des enseignants-chercheurs. Il en résulte par exemple l'impossibilité pour les écoles d'art de rémunérer un professeur habilité à diriger des recherches au-delà de la grille indiciaire des professeurs de l'enseignement artistique (PEA), identique à celle des professeurs certifiés de l'éducation nationale. Un peu plus élevée, la grille indiciaire des professeurs des écoles nationales (PEN) ne prend pas davantage en compte les activités et missions de recherche.

À l'échelle internationale, le retard de la France dans le secteur de la recherche-création ira en s'accentuant tant que la recherche ne sera pas inscrite statutairement dans les missions des enseignant-es de l'ensemble de l'ESC. Cette situation amène la recherche à être portée par un faible nombre d'enseignant-es, avec le risque d'un épuisement faute de renouvellement et d'un tarissement des projets de recherche. Structurellement, il est ainsi très difficile pour les établissements supérieurs Culture d'émarger aux appels à projet ANR, au-delà d'associations marginales à des projets portés par l'ESR.

Cette faiblesse institutionnelle est accentuée par le niveau du financement de la recherche par le ministère de la Culture. Le programme 186 « recherche culturelle et culture scientifique » de la mission interministérielle Recherche et enseignement supérieur était crédité en 2019 de 110 millions d'euros<sup>8</sup>. Les crédits gérés directement par le ministère de la Culture dans le BOP 186 représentaient un peu plus de 10 millions d'euros, dont 55% environ relevaient de la direction générale du patrimoine (principalement du fonctionnement). 2,5 millions d'euros étaient affectés par le secrétariat général à l'accord cadre Culture-CNRS (1,2 M  ), à des recherches transversales, y compris la socio-économie de la culture (1,3 M  ) et à la diffusion et valorisation des recherches (0,8 M  ).

Les crédits de la direction générale de la création artistique (DGCA) pour la recherche en art s'élevaient 454 198 à en intervention et 25 368 en fonctionnement, en dehors de l'IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique, 798 593 à). En 2022, la DGCA a lancé un appel à projet en direction des écoles d'art : 5 000 à 10 000 euros pour un projet de seize mois sur le thème des transitions.    titre de comparaison, le coût d'un contrat doctoral pour l'employeur est de 100 000 euros sur trois ans (hors revalorisation en cours).

Le ministère de la Culture dissocie ainsi très nettement ses missions d'enseignement supérieur de ses missions de recherche. Aucune de ses quinze structures nationales dont l'activité de recherche est évaluée par le Hcéres ne relève de l'enseignement supérieur<sup>9</sup>. En conséquence, les personnels des corps de recherche ne sont pas affectés aux établissements d'enseignement supérieur et ceux-ci ne comptent pas dans leurs effectifs d'enseignants-chercheurs, à l'exception des 21 écoles d'architectures.

<sup>8</sup> Source : *ministère de la culture, rapport sur l'état de l'enseignement supérieur et de la recherche Culture 2019*.

<sup>9</sup> Il s'agit du Centre de recherche et de restauration des musées de France, du Laboratoire de recherche des monuments historiques, du Musée d'archéologie nationale, des Archives nationales, du Musée national de la préhistoire, du Musée du Louvre, du Château de Versailles, du Musée du quai Branly, de la Cité de la céramique S  vres et Limoges, de l'Institut national de recherches archéologiques préventives, de l'Institut national d'histoire de l'art, du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, de la Bibliothèque nationale de France, de l'Institut national de l'audiovisuel, de la Cité de la musique-philharmonie.

Cette scission institutionnelle se retrouve dans le financement de la recherche à destination de l'enseignement supérieur, quasiment inexistante. Faute de crédits d'une part et d'enseignants-chercheurs d'autre part, l'adossement de l'enseignement supérieur Culture à la recherche et la mise en œuvre complète de la réforme LMD sont bloqués par les orientations du ministère de la Culture pour la recherche.

Il en résulte que ni le ministère de la Culture ni les établissements d'enseignement supérieur sous sa tutelle ne sont en mesure de peser dans le dialogue avec le MESRI lorsque la volonté de collaboration existe. Défendre et valoriser la place de la recherche-crédation dans ce contexte institutionnel est une gageure, pour ne pas dire une impossibilité.

*« les fragilités constatées obèrent le développement et la consolidation de la recherche-crédation, avec le risque de mal accompagner la transformation du travail artistique »*

Sans crédibilité institutionnelle suffisante, la structuration de la recherche et la coopération ESR/ESC sont dépendantes de forces d'ouverture (ou de fermeture) et d'intérêts (ou de désintérêt) locaux, avec toute l'hétérogénéité qui peut en résulter selon les contextes. Or, de manière générale le développement de la recherche dans l'enseignement supérieur est directement lié à la formation des chercheurs, via les doctorats. Les programmes doctoraux actuels sont financés par des crédits venant d'appels à projets (PIA), des collectivités territoriales ou des fonds propres des établissements. Le financement du ministère de la Culture pour ses troisièmes cycles est aussi marginal qu'incertain, ce qui a pour conséquence de fragiliser ces initiatives. Une conséquence de la sous-dotation de la recherche au niveau des écoles supérieures d'art est que son pilotage administratif reste marginal : alors que les écoles d'architecture ont dégagé des postes de chargées de recherche, cette mission au sein des écoles d'art apparaît comme un complément d'activité d'une mission principale, très souvent la direction des études, particulièrement chronophage. Le recrutement de responsables de la recherche pouvant se consacrer à cette unique mission est tout à fait exceptionnel dans le paysage de l'enseignement artistique supérieur. Aussi les établissements ne disposent que très rarement des forces administratives qui leur permettraient de constituer les dossiers pour émarger à des appels à projets de recherche sérieusement financés.

À défaut les écoles d'art pourraient attendre de leur tutelle qu'elle centralise et mette à leur disposition des compétences en ingénierie de projets de recherche en vue d'y faciliter leur inscription, en vue de renforcer au niveau national le positionnement de la création dans la recherche.

Les fragilités constatées obèrent le développement et la consolidation de la recherche-création, avec le risque de mal accompagner la transformation du travail artistique et les conséquences qui en résultent, notamment l'isolement et le décrochage au niveau national et international. Faute de capacité d'influence, la recherche-création court le risque de perdre sa singularité en se contentant de s'associer à des doctorats sur des modèles exclusivement universitaires, type resCAM, dans l'optique de cocher la case « doctorat » plutôt que de défendre et promouvoir la pertinence du modèle et du positionnement des artistes-chercheurs, rendant ainsi illisible ce qui fait leur force, à savoir l'acte de création au cœur du projet de recherche. Les écoles d'art qui n'ont pas les moyens de porter un programme de recherche peuvent être tentées par cette facilité. Sans accompagnement solide, tant financier qu'en terme de pilotage, les programmes de recherche-création risquent ainsi de se diluer et de perdre leur crédibilité au rythme de la perte d'influence du ministère de la Culture. Dès lors le travail artistique peut être sujet à une conformation au modèle universitaire plutôt qu'à une transformation par la recherche. D'autant qu'il est manifeste que les universités ont très bien saisi le caractère novateur et différenciant du développement de la recherche-création et ont initié des programmes en ce sens, parfois largement financés (par exemple ArTeC, École universitaire de recherche portée par la ComUE Université Paris Lumières et financée dans le cadre du PIA) : il appartient au ministère de la Culture de ne pas laisser ses propres établissements au milieu du gué.

**PISTES D' ACTIONS**

- Connecter la recherche à l'enseignement supérieur
- Initier un programme ambitieux de financement des contrats doctoraux
- Dégager des moyens conséquents pour soutenir les laboratoires de recherche au sein de l'enseignement supérieur culture
- Inciter la transformation des diplômes d'écoles (DSRA) en doctorats, en favorisant leur adossement à des écoles doctorales.
- Réformer et revaloriser le statut des PEN et PEA en inscrivant la recherche dans leurs missions, aligner les statuts avec les écoles d'architecture pour favoriser l'interdisciplinarité et la culture « recherche ESC »
- Favoriser le recrutement de directeurs de la recherche à temps plein au sein des ESC par un accompagnement financier
- Initier une plateforme ESC en ingénierie de projets de recherche en vue de faciliter l'émargement aux appels à projets de l'ANR et PIA
- Animer et soutenir la politique de recherche et l'articulation de l'ESC au sein de l'ESR par une approche commune MC/MESRI en vue de donner un cadre collaboratif à la structuration de la recherche en art.
- Missionner l'IGAC et l'IGESR pour un rapport sur la recherche en art en vue d'étayer la construction d'une politique de recherche performante

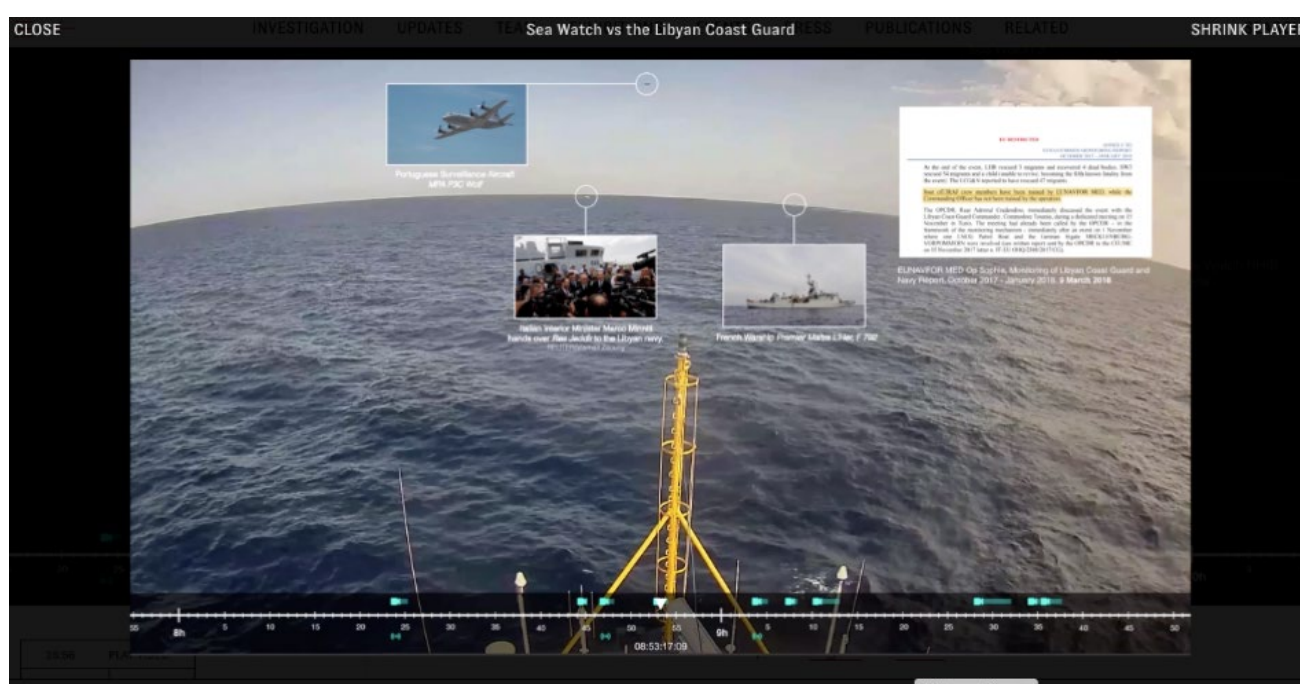
# **FORENSIC ARCHITECTURE, L'ENQUÊTE DOCUMENTAIRE AU CROISEMENT DE L'ACTIVISME, DU NUMÉRIQUE ET DE LA CRÉATION CONTEMPORAINE**

*Arnaud Stinès*

*Les deux dernières décennies ont vu une présence régulière de films documentaires au sein d'expositions d'art contemporain, à une fréquence proportionnelle à l'empilement des crises, sociales, environnementales, migratoires, sanitaires, les curateurs·trices et les artistes ayant depuis longtemps dépassé toute distinction par le médium. À cet égard, le travail d'enquête documentaire du collectif Forensic Architecture et son inscription dans les champs de l'activisme, de la création contemporaine et des cultures numériques est particulièrement innovant.*

Fondé en 2010 par l'architecte Eyal Weizman, *Forensic Architecture* est un groupe de recherche multidisciplinaire basé à l'Université Goldsmiths de Londres. Wikipédia présente une organisation « qui utilise des techniques et des technologies architecturales pour enquêter sur les cas de violence d'État et de violations des droits de l'homme dans le monde (...). L'équipe interdisciplinaire est composée d'enquêteurs comprenant des architectes, des universitaires, des artistes, des cinéastes, des développeurs de logiciels, des journalistes d'investigation, des archéologues, des avocats et des scientifiques. (...) Le groupe utilise des techniques architecturales et médiatiques avancées pour enquêter sur les conflits armés et la destruction de l'environnement, ainsi que pour recouper une variété de sources de preuves, telles que les nouveaux médias, la télédétection, l'analyse des matériaux et les témoignages. (...) Forensic architecture est également un domaine académique et de pratique émergent développé au *Center for Research Architecture*, à l'université Goldsmiths. »

Forensic Architecture utilise ainsi les données collectées à partir de divers documents, officiels, professionnels ou amateurs (webcam, téléphones portables, rapports d'experts, ...) pour reconstituer des espaces publics et analyser les événements qui ont pu s'y dérouler.



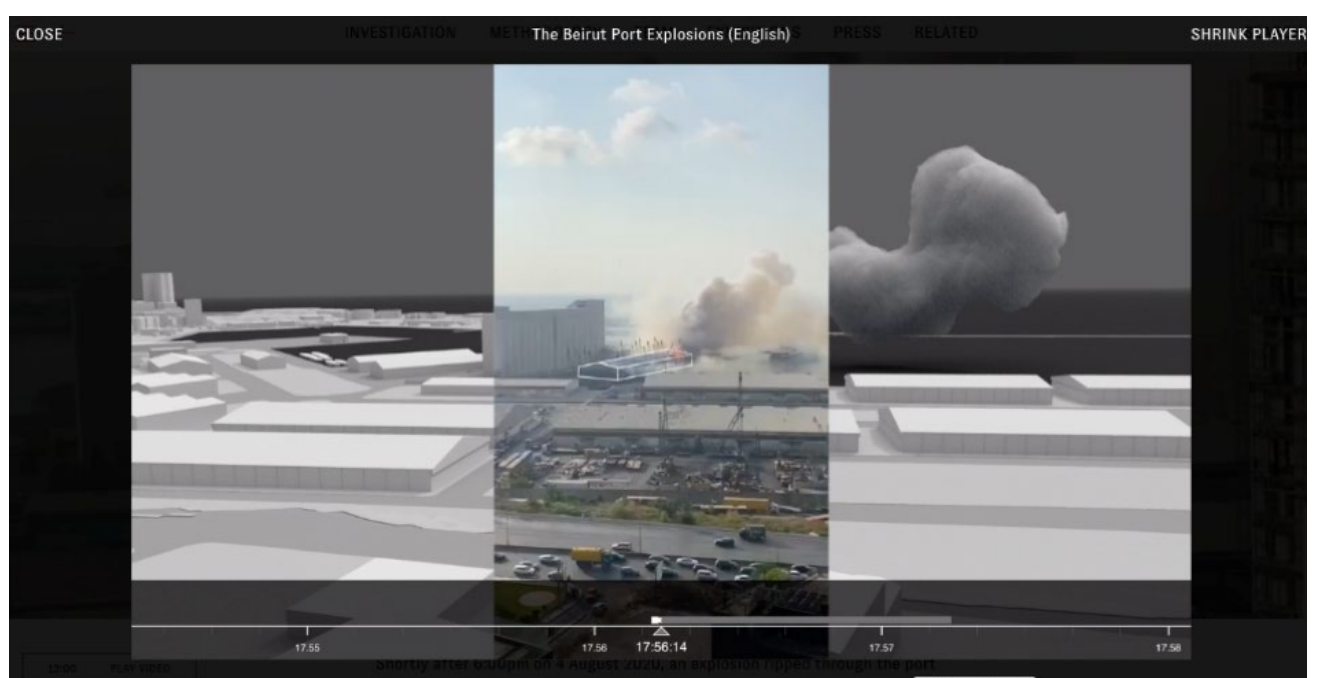
Forensic Architecture - *enquête seawath vs libyan coastguard*  
<https://forensic-architecture.org/investigation/seawatch-vs-the-libyan-coastguard>

Depuis 2011 Forensic Architecture est financé par le Conseil Européen de la recherche. Quelque soixante-dix enquêtes ont été menées à ce jour, sur la situation de communautés ou de personnes touchées par les conflits, les violences policières, migratoires ou environnementales. On pourra citer à titre d'exemple le document sur l'opposition entre les garde-côtes lybiens et le navire Seawatch lors d'une opération de sauvetage de migrants (2018) l'enquête sur une attaque chimique à Latamneh en Syrie (2019) ; l'enquête sur l'explosion de l'entrepôt du port de Beyrouth (2020) ; l'enquête sur les brutalités policières aux États Unis lors d'une manifestation Black lives matters (2020).

En France, deux événements ont fait l'objet d'une enquête : la mort de Zineb Redouane durant les manifestations de gilets jaunes (2020, en partenariat avec Disclose) et la mort d'Adama Traoré (2020, en partenariat avec Le Monde).

Les résultats des enquêtes de Forensic Architecture sont présentés devant des tribunaux internationaux ou des assemblées parlementaires. Ils sont diffusés par de grands groupes de presse comme par des collectifs de journalistes activistes ou des ONG. Leurs films documentaires sont présents dans de grandes manifestations artistiques et culturelles internationales : Dokumenta 14 à Kassel (2017), Museum of Modern Art de New York (2017), Biennale de Shanghai (2018), Ars Electronica Festival à Linz (2019), Triennale de Milan (2019), Hors Pistes - Centre Pompidou Paris (2020), Palais de Tokyo, Paris (2020), biennale d'architecture de Venise (2021), biennale Nemo à Paris (2021).

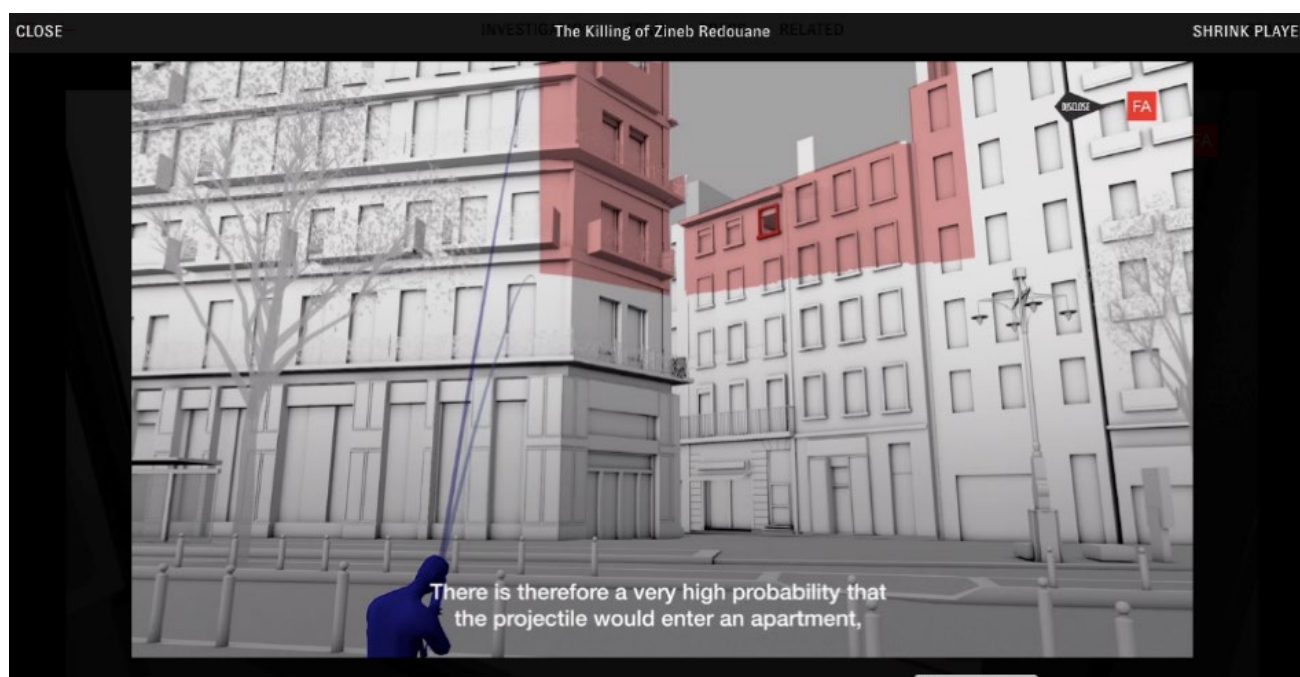
Le site internet de Forensic Architecture fait état de 188 participations à des expositions ces dix dernières années. Depuis 2017, l'équipe a été distinguée par 24 prix ou nominations dans les domaines très divers des droits humains, du journalisme, de l'architecture, du design, des technologies numériques, de l'art contemporain. Sur ce dernier point on citera la nomination au Turner Prize 2018 (remporté cette année-là par Charlotte Prodger pour un film traitant des questions d'identité de genre et réalisé par l'artiste à l'aide de son Iphone, autre exemple significatif de la transformation du travail artistique).



Forensic Architecture - *modélisation de l'entrepôt et du début de l'incendie, Beyrouth*  
<https://forensic-architecture.org/investigation/beirut-port-explosion>

La grande variété des expositions et des distinctions démontre à la fois le caractère inclassable de Forensic Architecture et son inscription profonde dans les circuits et réseaux de la création contemporaine, du journalisme, de l'activisme. Ce grand écart peut sembler paradoxal,

mais il est le signe d'un décloisonnement total des pratiques et de l'obsolescence d'une approche de l'art basée sur des formes plastiques distinctement établies, observé depuis plusieurs décennies. Forensic Architecture invente un mode d'investigation et les composantes formelles en adéquation avec les recherches menées. Celles-ci s'inscrivent dans le champ politique avec une finalité assumée de dénonciation des violences d'État et manquements des gouvernements. La méthodologie de recherche prend appui sur une grande diversité de sources, que les équipes vont objectiver via les technologies numériques de traitement des images ou de reconstitution d'espaces en synthèse 3D et par une voix off qui dispense un commentaire factuel faisant état des moyens employés et analysant les images diffusées.



Forensic Architecture – *modélisation d'un tir de grenade lacrymogène vers la fenêtre de Zineb Redouane* <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-zineb-redouane>

La démarche témoigne d'une transformation du travail artistique sur plusieurs points significatifs. Forensic Architecture fait figure de précurseur dans la connexion de l'enquête documentaire avec les cultures numériques et son inscription simultanée dans la création contemporaine, le data-journalisme, l'engagement politique. L'endroit des cultures numériques et de l'image de synthèse est assez inattendu pour ces nouvelles formes documentaires. De prime abord, l'incursion d'images 3D produites par ordinateur dans ce champ d'expression peut sembler en effet incongrue : le documentaire ayant vocation à apporter une preuve de la réalité, il semble a priori exclure la création d'images numériques, fruits de la programmation informatique et de l'usage de logiciels de modélisation ou de conception assistée par ordinateur. Pourtant les images produites offrent la vision d'un réel amplifié, nourri de l'ubiquité rendue possible par la diversité des sources d'images, permettant la multiplication des points de vue et la recherche de la preuve ou apportant la contradiction à la version officielle d'un événement tentée de prendre ses aises avec la véracité des faits. C'est là le paradoxe : l'image de synthèse permet de rester au plus près de la réalité en objectivant les points de vue.

Autre aspect innovant, Forensic Architecture constitue un programme de recherche pluridisciplinaire, intégré à un laboratoire du Goldsmiths Institute. La recherche est la composante essentielle de ce projet, tant dans l'accès aux contenus que dans leur traitement formel. Le programme a été initié il y a dix ans, il a inventé les formes en adéquation avec la finalité qu'il poursuit. La recherche par la création constitue une approche relativement récente, tout du moins en France : les premiers doctorats de création ont une dizaine d'années, ils se comptent toujours aujourd'hui sur les doigts d'une main, les programmes de recherche en création sont un peu plus nombreux. L'association à un même niveau de designers, d'architectes, de juristes, d'experts scientifiques, de journalistes dans un programme de recherche et d'enquêtes est unique à notre connaissance. Le programme Forensic Architecture démontre l'efficacité d'une recherche associant rigueur scientifique et création.

Les films sont réalisés par une équipe pluridisciplinaire produisant une œuvre collective qui s'inscrit dans un engagement politique et citoyen : ils sont le résultat d'enquêtes étayées et objectivées, à ce titre ils bénéficient d'une forte crédibilité et d'un impact important dans les champs politiques et juridiques, ce qui les singularisent sans doute d'œuvres produites spécifiquement pour une diffusion artistique.

La forme plastique des films est une conséquence de la méthode d'investigation employée. L'ouverture de l'équipe de recherche à la diversité des espaces de diffusion, dont les festivals et institutions artistiques, permet leur inscription dans les réseaux internationaux de l'art contemporain, sans que celle-ci apparaisse comme exclusive. Pour le directeur du programme de recherche Eyal Weizman, « l'association d'un scientifique, d'un artiste et d'un avocat permet d'augmenter le pouvoir d'une enquête et ensuite de la montrer à la Cour pour incriminer un policier qui a tiré sur une personne issue des minorités par exemple, comme on l'a fait plusieurs fois contre les violences policières. Ces mêmes preuves peuvent aussi être exposées dans une galerie ou un musée. »

Ainsi, le projet Forensic Architecture témoigne-t-il de la capacité de l'art à investir de manière opérante le champ politique par la réunion de créateurs, architectes, scientifiques, experts et juristes au sein d'un même programme de recherche qui produit des formes plastiques narratives documentaires. C'est une transformation profonde qui s'inscrit en faux avec le constat désabusé d'une impossible forme politique de l'art. Au contraire, Forensic Architecture défend l'idée que les formes artistiques renforcent l'impact des enquêtes menées, comme le précise Francesco Sebregandi, chercheur au sein de Forensic Architecture : « Il se trouve qu'on s'investit beaucoup sur la question esthétique. Dans le domaine dans lequel on travaille, rendre un fait, une question, une injustice sensibles, faire en sorte que le public s'y intéresse, cela fait partie de notre mandat et de ce à quoi on travaille afin de donner un certain impact à nos travaux. »

*Conception graphique : Lola Lou Li*

*Typographies : Source Sans Pro, Source Code  
Pro de Paul D. Hunt et Source Serif Pro de Frank  
Grießhammer.*