

État de l'art

Programme 1 - Création et Patrimoines en interaction

L'idée de patrimoine et celle de création entretiennent tout au long de leurs histoires des rapports dialectiques, voire conflictuels. L'émergence de la première et son corollaire, la protection des biens culturels, est liée à la Révolution Française qui voit émerger l'idée de fonder la Nation sur un ensemble de biens, matériels ou immatériels, ayant une valeur artistique et historique collective. Des relations délicates s'instaurent avec la création, dès lors que celle-ci, au XIX^e et au début du XX^e siècle, fait son horizon du culte du nouveau, sous le signe de l'avant-garde. Amour du passé ou fascination pour le futur, désir de conserver ou aspiration à la table rase, cette tension traverse le champ de l'histoire de l'art, jusqu'aux polémiques actuelles sur l'exposition de l'art contemporain dans des lieux « patrimoniaux ». Elle retentit dans les critiques souvent violentes adressées au musée comme institution depuis Paul Valéry, voire Quatremère de Quincy, et dans celles qui dénoncent le devenir-spectacle et le devenir-marchandise de la culture des sociétés vivantes.

Du fait de la présence très forte de l'État dans le champ culturel (Poirrier et Rigaud, 2002 ; Latarjet, 1992), en France la question du patrimoine a pris souvent une tournure polémique (Leniaud, 1992, Fumaroli, 1999) qu'on ne retrouve pas sous la même forme dans des pays où ce domaine est davantage partagé par des acteurs multiples, notamment privés ou associatifs (Degh, 1994). La situation française ne saurait donc avoir valeur de règle générale, mais elle montre que les relations entre création et patrimoine sont d'abord le lieu où se négocie la relation entre création et transmission. Elles sont donc toujours aussi le lieu où se pose la question de la légitimité sociale – souvent âprement disputée – des pratiques créatrices humaines, tout autant que celle de la légitimité de leur « captation » par les institutions, les groupes sociaux ou les individus qui opèrent la patrimonialisation. Les travaux des anthropologues, qui permettent de resituer la question de la conservation dans le cadre plus global des relations qui se tissent dans toute société entre innovation, transmission et apprentissage ont corroboré l'idée d'une extrême diversité des relations pouvant s'établir entre ces trois éléments (Cavalli-Szforza et Feldmann, 1981). Le rapport au temps et au passé, qui dépend lui-même des technologies de la mémoire, est, avec la stratification sociale, un des facteurs-clefs de cette diversité. Plus concrètement, les nombreux travaux d'histoire de l'art, de la musique, de la littérature et du théâtre, du cinéma (Mannoni et Toubiana, 2006) ou encore des arts industriels (Roux *et alii*, 2000), des arts décoratifs ou du patrimoine rural, ont montré des relations entre création et patrimoine qui varient foncièrement selon le statut sémiotique et le pedigree social des « objets » patrimonialisés et selon les dynamiques historiques et les visées pragmatiques des pratiques créatrices.

Programme 2 - Création et processus créatifs

2.1 : La notion de création : définitions, perspectives historiques et anthropologiques

Historiquement, la notion de création est indissociable du créationnisme chrétien, comme en témoigne le fait qu'elle est inconnue dans d'autres cultures, par exemple en Chine, civilisation qui possède pourtant des traditions artistiques extrêmement riches (Jullien, 1989). Depuis la Renaissance, elle s'est libérée peu à peu de ses fondements théologiques pour être abordée dans une perspective anthropocentrique. C'est à ce titre qu'elle est devenue à partir du romantisme la notion centrale de l'esthétique et de la philosophie de l'art. Ce recentrage a prévalu durant une grande partie du XIX^e siècle et ce n'est que peu à peu qu'elle s'est élargie vers des processus de conception et de production ne relevant pas des « arts » au sens restreint du terme.

La conception qui est la nôtre aujourd'hui se nourrit de plus d'un siècle d'études importantes aussi bien en histoire des arts qu'en esthétique, et qui ont toutes souligné la complexité philologique, philosophique et anthropologique de la notion de création. Dans le champ de la réflexion philosophique, elle a souffert du fait que les deux grandes orientations de la philosophie au XX^e siècle, la tradition continentale (essentiellement la phénoménologie et l'herméneutique) et la tradition analytique, se sont toutes deux construites contre le psychologisme de la fin du XIX^e siècle, en sorte qu'elles ont eu tendance à ne pas aborder directement la question de la création comme processus, la remplaçant par une interrogation sur ses résultats – les œuvres – abordée soit selon une perspective ontologique (Ingarden, 1962, Heidegger, 1979, mais aussi Danto, 1989), sémiotique (Goodman, 1990) ou institutionnelle (Dickie, 1974), soit selon une vision de leurs modes opératoires (de Fiedler, 1887 à Gell, 2009) ou esthétiques, soit selon leur structuration herméneutique (de Gadamer, 1996 à Jauss, 1978 et au-delà), soit enfin par une combinaison de ces quatre perspectives (Bearsdsley, 1981). Même les approches d'inspiration phénoménologique (comme Merleau-Ponty, 1964) n'ont interrogé que rarement de manière directe les processus créateurs, mais s'intéressent surtout aux structures intentionnelles des œuvres ou à la phénoménologie de la perception esthétique. Parmi les rares tentatives philosophiques de penser directement la création comme processus, il y a les travaux qui se sont développés à la suite de Paul Valéry en France, ceux de Dewey (1934) aux États-Unis, de Pareyson (1954) en Italie, ainsi que la réflexion menée dans le champ de la philosophie des sciences, où on s'est intéressé à la question de la créativité scientifique (Poincaré, 1911), donnant ainsi l'exemple d'une conception de la créativité non indexée directement sur les arts.

2.2. : Les processus créatifs (aspects techniques et sociaux)

Le constat qui précède permet de comprendre que l'interrogation sur les processus créatifs se caractérise par une relative dispersion entre des disciplines différentes.

La psychologie, qu'elle soit sociale, développementale ou cognitive, a produit tout au long du XX^e siècle d'importants travaux sur la question du processus créatif, auxquels on peut ajouter les travaux d'inspiration psychanalytique (Freud, 2003, Jung, 1966, Kris, 1978) même s'ils se sont plus souvent intéressés à la psychologie du créateur qu'à la dynamique du processus créateur. Si on met à part les cas, à bien des égards atypiques, de Gombrich (1971) et d'Arnheim (1974), la plus grande partie de ces travaux n'a toujours pas encore été prise en compte par les sciences humaines. Ceci vaut a fortiori pour les travaux plus récents. Or, depuis les années 70, le champ des recherches à la frontière des SHS et des sciences de la vie s'est considérablement enrichi, d'une part grâce aux travaux transdisciplinaires associant neurobiologie, psychologie cognitive et psychologie des émotions, d'autre part grâce à ce qu'on a appelé le « tournant social » des sciences cognitives, qui rend désormais possible des collaborations concrètes entre sciences biologiques, sciences de la cognition et sciences sociales et humaines.

Depuis Franz Boas (1927), l'anthropologie elle aussi s'est intéressée aux processus de création et on trouve des réflexions importantes chez Leiris (1996), Levi-Strauss (1962), Maquet (1993) ou encore Gell (2009). La distinction lévi-straussienne entre sociétés froides et sociétés chaudes pose un défi important pour penser la notion de créativité dans des sociétés qui cultivent moins que la nôtre l'innovation, ou, plutôt, qui la cultivent sous d'autres formes qui risquent de rester invisibles pour nous du fait des biais inhérents à notre propre façon de la concevoir. De même, depuis les travaux pionniers d'Elias (1991) et de Howard Becker (1974), la sociologie de l'art ne s'est pas intéressée uniquement à la figure de l'artiste ou aux publics de l'art mais aussi aux cadres sociaux des processus créateurs (Richard Florida, 2002), à la dynamique de la création (Antony Storr, 1993, Howard Gardner, 1994) et au problème de l'inventivité innovante (Whalley, 1991).

À ces études s'est adjointe une réflexion apportée par les sciences de l'ingénieur et des arts industriels, portant sur les processus de « conception », processus dont on considère en général qu'il est lié à la création ou à la créativité, la distinction étant objet de controverse. Le Masson *et al.* (2006) ont ainsi établi le passage de la

conception réglée à la conception innovante entre le XIX^e et le XX^e siècles, supposant une nouvelle relation, plus dialectique, entre connaissances et conception. La question reste cependant posée de ce qu'il en est de la conception innovante avant cette date. Ainsi on a pu décrire l'*ars inveniendi* (Leibniz) comme une mobilisation créative du savoir (Dubourg-Glatigny et Vérin, 2008). De même se pose la question centrale de la capacité à la conception de l'inconnu entre le XVI^e et le XVII^e siècles (« dessigner l'inconnu », Garçon, 2009).

Programme 3 - Patrimoines et patrimonialisations

L'intention patrimoniale est à la fois ce à partir de quoi l'innovation se détermine et ce qui s'oppose à elle, comme un frein potentiel. Cette tension constituante est aujourd'hui exacerbée et l'intention patrimoniale est profondément mise en cause par l'instabilité qui résulte des mutations technologiques, comme de l'évolution des mentalités, des pratiques culturelles et plus globalement des attentes de la société.

Définitions, perspectives historiques et éclairages comparatistes sur l'intention patrimoniale

Par patrimoine on entendra dans le cadre de ce programme les divers biens matériels et immatériels que la société distingue comme des ensembles conservables et transmissibles. En France, l'étude du patrimoine ne constitue pas une discipline indépendante, mais s'intègre dans une réflexion plus large issue de l'histoire, de l'histoire de l'art, de la sociologie et de l'anthropologie ; elle tente d'accommoder la diversité des points de vue et de leur donner une cohérence d'ensemble. Ainsi, *Les Lieux de mémoire* dirigé par Pierre Nora (1997) a constitué la représentation patrimoniale en centre d'intérêt pour les chercheurs mais aussi pour les publics. Originellement circonscrite à l'étude des collections et à l'histoire des œuvres, l'histoire des patrimoines s'est ouverte, au cours des années 1990, aux outils et aux réflexions théoriques des sciences sociales, pour traiter des usages et des pratiques du public et pour reconstituer concrètement la façon dont la culture matérielle et immatérielle est élaborée, mise en forme, communiquée et interprétée au musée, ou dans les centres d'interprétation, *in situ*. Pour les études patrimoniales contemporaines, les champs de recherche à investir débordent le champ de l'histoire des arts et de l'archive et doivent approfondir les articulations entre législation, savoirs érudits, positions politiques, investissements artistiques et littéraires, bref nouer les fils d'une histoire de la construction des savoirs, de la mise en forme des disciplines, au-delà de la seule chronique des interventions.

Autre fait nouveau, l'histoire du patrimoine s'affirme désormais comme une histoire de la culture, qu'elle soit visuelle (images produites par gravure puis par photographie, et leur circulation élargie), musicale, littéraire, ou autre. L'étude des stéréotypes liés aux représentations patrimoniales est l'un des axes les plus remarquables d'une perspective attachée à envisager l'héritage « inventé » ou « construit ». Dans le domaine des patrimoines « matériels », la question d'une entrée en patrimoine pose plus ou moins explicitement celle de la rupture ou de la parenthèse dans la vie longue des images ou des objets : l'histoire du patrimoine a été longtemps prise dans une logique de réparation, à l'égard d'œuvres ou d'objets indûment saisis et collectés. On reconnaît aujourd'hui que les imaginaires du patrimoine peuvent, selon les cas, engager des identifications personnelles, provoquer des débats au sein de communautés spécialisées, ou encore accompagner des pratiques collectives – des modes de vivre le passé selon une poétique plus ou moins consciente d'elle-même (Haskell, 1997). Dans une société contemporaine désormais consciente de cette complexité et de ces paradoxes, les chercheurs ont besoin de porter un regard multidisciplinaire sur la nature de ce qui est conservé et destiné à être transmis, la finalité de cette transmission, son mode même et sa destination. La patrimonialisation s'émancipe de son image de pratique essentiellement cumulative et peut s'étudier comme projet et processus, ce qui implique de revisiter scientifiquement la « mise en scène » du patrimoine.

Programme 4 : Enjeux actuels de la création et du patrimoine

4.1 : Création et patrimoines face aux défis des métamorphoses du social

La question de la création a pénétré l'ensemble des sciences sociales, majoritairement vouées à la description, et sollicitées aujourd'hui par une réflexion générale sur la transformation et la réinvention de nos sociétés.

La conception industrielle en Europe cherche ainsi des voies nouvelles en imaginant de nouveaux objets et de nouveaux services, à propos desquels la connaissance des perceptions et ressentis des utilisateurs est importante. Entre les sciences cognitives et le design se profile le champ de l'esthétique de l'expérience et des synesthésies (Overbeeke *et al.*, 2002). Cette exploration menée par l'ingénierie fait écho à une anthropologie, amorcée, de l'objet décoratif, en particulier dans la perspective d'une histoire du goût, du jeu des formes (style, techniques) et du plaisir de l'usage. Croiser méthodes de conception et histoire du goût est une perspective originale autorisée par ce consortium.

Le discours de l'économie de l'innovation a sa place dans cette mise en perspective de la création et de la conception, la valeur des objets dépendant de leur part créative (Chesbrough, 2003). La création est désormais intimement liée aux processus de recherche et innovation, rapprochant arts, design et science. Ces déplacements incitent à mieux documenter les pratiques de création artistiques mais aussi industrielles. Le cas du rapport de la création artistique contemporaine avec l'archive illustre certains processus de création industrielle. Historiens et artistes se trouvent amenés à travailler sur des corpus communs, l'archive de la modernité (Spieker, 2008), ceci appelant la question essentielle de la distinction entre ce qui fait œuvre et ce qui fait projet.

De façon transversale aux domaines de l'art et de l'industrie, les processus de conception changent sous l'effet de la préoccupation écologique (Younès et Paquot, 2010). Cette évolution est d'ores et déjà sensible en architecture, où s'élaborent des usages « justes » et « soutenables », accentuant le régime d'héritage de la création, et introduisant un régime de relative réversibilité et de réemploi (éco-conception). Un autre fait nouveau est constitué par les phénomènes dits d'innovation ascendante (Flowers *et al.*, 2010) et d'innovation participative, amplifiés par les réseaux sociaux numériques.

4.2. : Création et patrimoines entre le local et le global

Les mondialisations ont toujours produit des échanges. S'alimentant d'apports inédits, de la découverte d'autres matériaux, elles ont apporté de nouveaux savoirs permettant eux-mêmes l'apprentissage de nouvelles techniques, donnant naissance à des pratiques d'appropriation et à des transferts culturels qui n'ont cessé de se sédimenter.

La mondialisation que nous vivons actuellement est marquée par la globalisation financière et l'instantanéité des pratiques scripturales de l'économie et son corollaire : la production de biens culturels distribués à l'échelle mondiale, à l'attention d'un marché lui-même de plus en plus globalisé. Les pratiques créatrices aboutissant à des œuvres dont l'identité n'est pas liée à un support spécifique et qui donc peuvent être reproduites *ad libitum* - littérature, musique, photographie, cinéma, etc.... trouvent dans ces nouvelles conditions communicationnelles un cadre qui leur est congénital. Pour les créations indissociables d'une incarnation matérielle singulière, ce développement requiert une collection d'objets de consommation limités dans leurs formes et communs dans leurs usages. Les œuvres d'art produites dans un tel contexte peuvent-elles échapper à cette règle d'uniformisation ?

Alors que se développent de fortes économies régionales qui ne disposent pas d'une assise patrimoniale importante, on voit se mettre en place une double contraction autour du marché de l'art « patrimonial », en même temps qu'apparaissent de puissantes collections privées d'art contemporain extra-identitaire, qui participent d'une contre-écriture de l'histoire de l'art occidentale et d'une déstabilisation, qui ébranlent sa tradition patrimoniale et muséographique. C'est à la convergence de ces deux mouvements qu'il faut envisager les nouvelles modalités de circulation des œuvres et de leurs identités artistiques et patrimoniales et les programmes de recherche afférents.

4.3 : Création et patrimoines face aux nouveaux médias et aux outils numériques

Comme en témoigne l'inventaire établi par Steve Wilson pour le MIT (*Information arts : intersections of art, Arts Science and Technology*), la création artistique associée aux technologies fait appel à des catégories extrêmement étendues de créations qui dépassent largement le domaine circonscrit de l'art pour investir ceux des sciences tant mathématiques que biologiques ainsi que ceux des réseaux sociaux générés par le réseau mondial. C'est ce trait particulier que le labex entend décrire.

Parallèlement l'introduction des nouveaux médias dans les musées a suscité de très nombreux travaux et expérimentations dans deux domaines essentiellement, la médiation culturelle et les développements technologiques. Les évolutions pilotées par les responsables des publics ont été interprétées comme une modernisation de l'instrumentation scénographique et n'ont eu à ce jour que peu d'impact sur les métiers de la conservation. Or diverses mises en concurrence des savoirs (musée « ouvert » par les ressources numériques publiques) incitent les conservateurs à estimer l'importance des changements de leur propre pratique, en renforçant leur attention aux transformations de la production artistique, de l'exposition et de la réception.

La réalité augmentée permet des jeux de points de vue (perceptifs, cognitifs), donnant un accès inédit à l'objet (Sietsema, 2009). Un espace plus grand est donné à l'activité du visiteur (sensation, interprétation, comparaison). Par sa disposition numérique, l'exposition s'étend hors des espaces attendus, refondant la conception muséographique et les pratiques de médiation. Dans cet espace ouvert et autour de ces biens communs se déploient une sensibilité et une expression propres aux publics actuels. Ces divers thèmes associés aux rapports entre création et technologies numériques trouvent dans notre consortium la matière d'un approfondissement, en raison des acteurs engagés et des collections disponibles. Des études actuelles sont attendues sur le rôle de nouveaux collectifs créatifs d'artistes ingénieurs, le musée laboratoire, permettant l'invention de dispositifs, les « espaces publics » qui se développent ainsi.

Programme 5 - Prospectives : Nouvelles méthodes, nouveaux modèles, nouvelles formations

Quelques-unes des institutions présentes dans le LABEX trouvent leur origine dans le souci d'asseoir la création contemporaine sur des collections patrimoniales (Conservatoire National des Arts et Métiers, Musée de l'Union des Arts Décoratifs), mais ce lien initial n'a plus aujourd'hui d'évidence et la situation française contemporaine est plutôt marquée par une séparation du domaine des musées et des bibliothèques, chargés de la conservation du patrimoine, du domaine de la recherche et de l'enseignement supérieur, et du domaine de la création. La différence est criante avec le monde anglo-saxon où une étroite collaboration est au contraire la règle. À Londres, le Victoria and Albert Museum, qui possède des collections inégalées en arts décoratifs, en design et en sculpture médiévale et moderne, accueille des artistes en résidence, abrite le Sackler Centre for arts education, ainsi qu'une des plus importantes bibliothèques d'histoire de l'art au monde, la National Art Library. Le V&A Museum possède un fort département de la Recherche et délivre un master en histoire du design en co-tutelle avec la School of Humanities du Royal College of Art dans trois spécialités : histoire du design asiatique de 1400 à nos jours ; design et culture matérielle de 1650 à nos jours ; culture et arts décoratifs de la Renaissance, de

1400 à 1650. Il organise des expositions en collaboration avec le Royal College of Art, en particulier dans le domaine de la mode. En Californie, le Getty Center comprend 4 instituts : le Getty Research Institute (qui brasse universitaires – du doctorant au professeur –, conservateurs, bibliothécaires et artistes), le J. Paul Getty Museum (qui invite aussi des chercheurs universitaires ou des conservateurs), le Getty Conservation Institute (pour les restaurateurs) et le Getty Grant Program (qui finance des projets de tous ordres). L'acropole créée par l'architecte Richard Meier et même la Villa néo-pompéienne, où sont conservées les collections d'antiquité, sont très largement ouverts à la création contemporaine. On peut encore citer le Centre Canadien d'Architecture de Montréal, qui conserve l'une des principales collections de livres, de dessins et de photographies dans ce domaine et qui comprend un centre d'études accueillant des chercheurs en résidence, du doctorant au professeur ; ou évoquer les liens qui existent à Karlsruhe, entre la Staatliche Hochschule für Gestaltung et le Zentrum für Kunst und Medientechnologie.

Ces évolutions internationales servent de référence à des mutations à peine amorcées en France, et incitent à conduire de vastes programmes mixtes entre créateurs, conservateurs et chercheurs aboutissant à de nouvelles conceptions des formations et d'expérimentations muséographiques, de même qu'à des refontes en profondeur de l'ensemble des domaines des patrimoines et de la création.