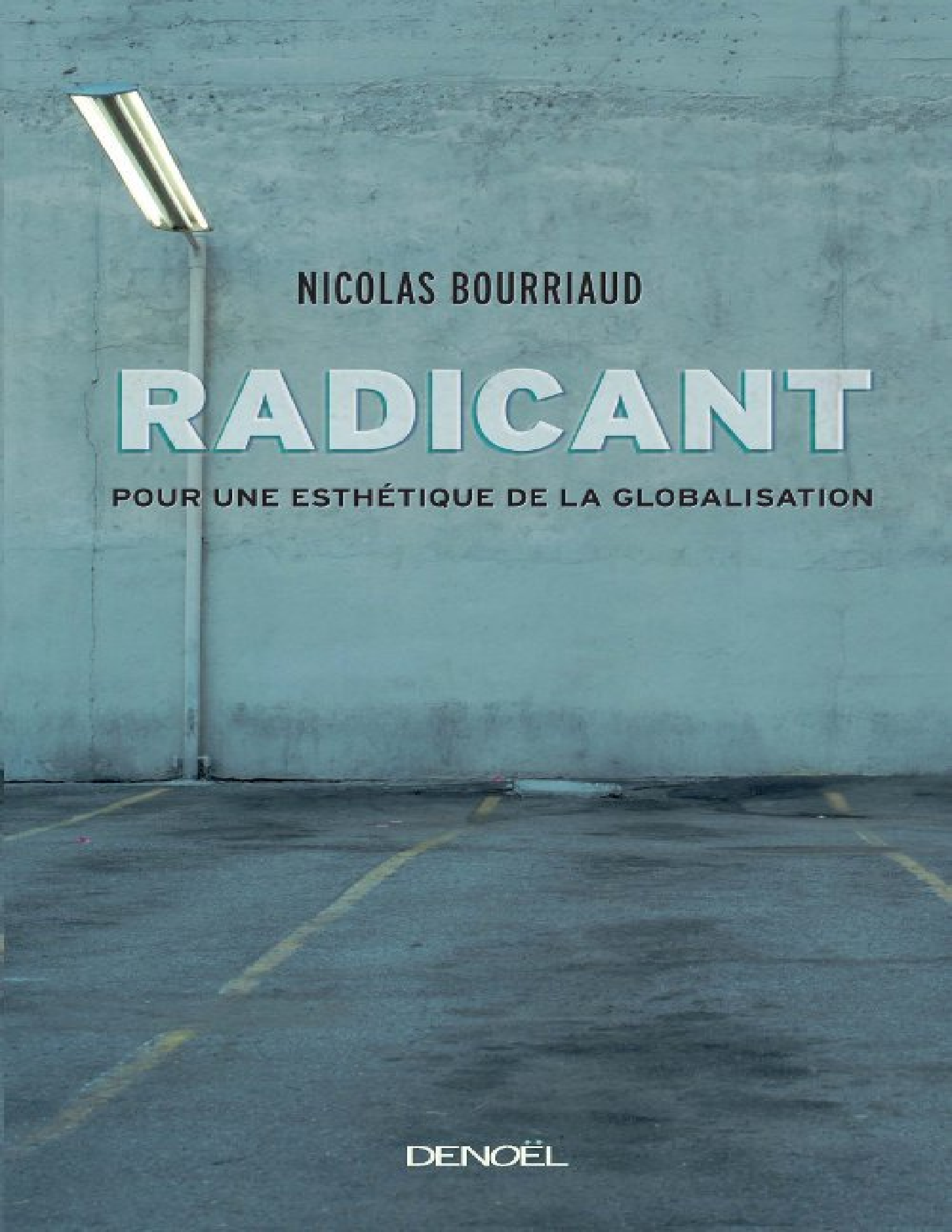


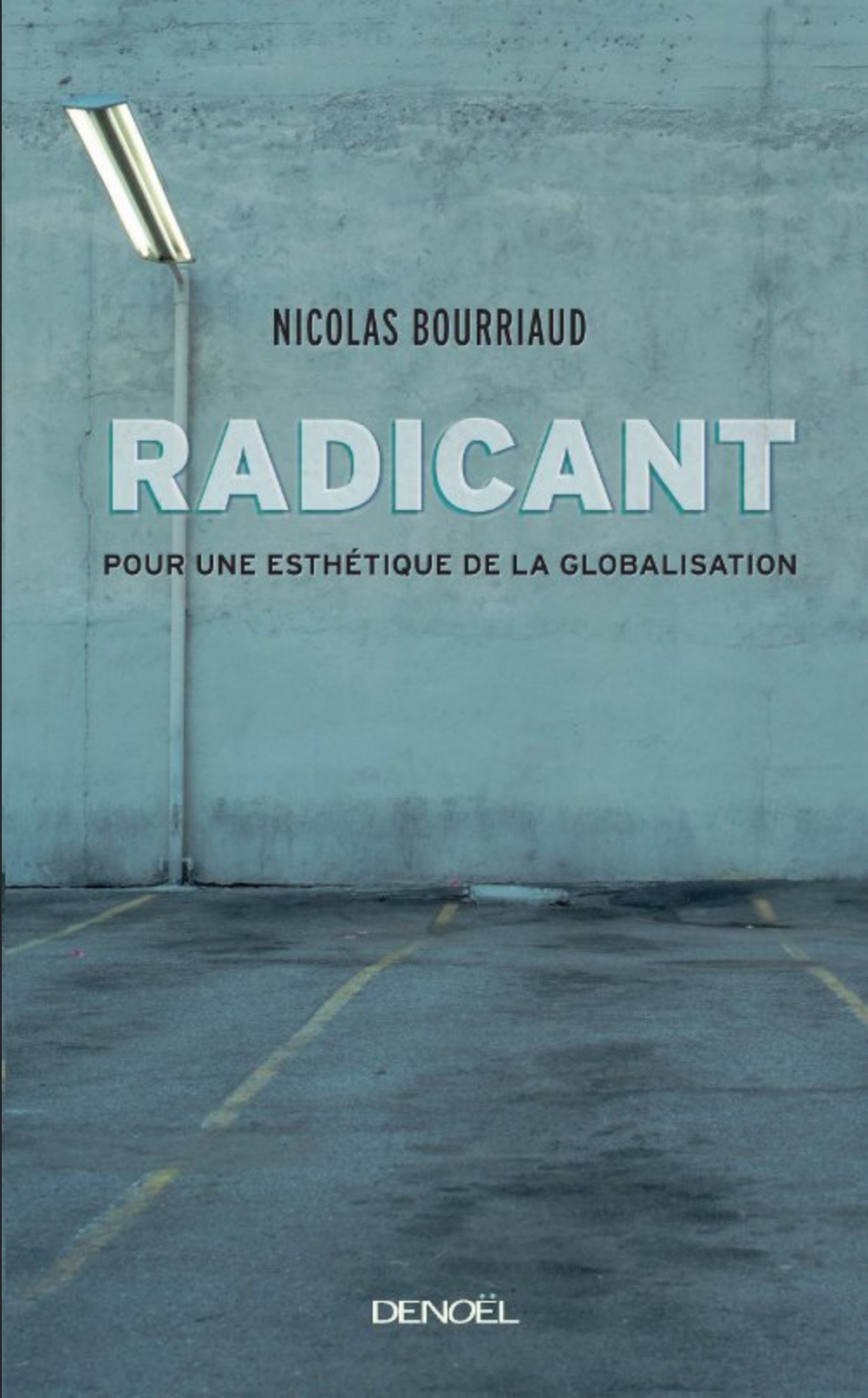


NICOLAS BOURRIAUD

RADICANT

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA GLOBALISATION

DENOËL

The background of the book cover is a photograph of a modern, minimalist parking lot. A textured, light-colored concrete wall occupies the upper half of the frame. A single, illuminated, modern light fixture is mounted on the wall, casting a warm glow. The lower half of the frame shows a dark asphalt parking lot with yellow painted lines. The overall mood is quiet and contemplative.

NICOLAS BOURRIAUD

RADICANT

POUR UNE ESTHÉTIQUE DE LA GLOBALISATION

DENOËL

DU MÊME AUTEUR

Esthétique relationnelle, Presses du réel, 1998

Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi, Denoël, 1999

Postproduction, Presses du réel, 2002

Nicolas Bourriaud

Radicant

Pour une esthétique de la globalisation

DENOËL

TABLE DES MATIÈRES

Avertissement

Introduction

PREMIÈRE PARTIE - ALTERMODERNITÉ

1 Racines. Critique de la raison postmoderne

2 Radicaux et radicans

3 Victor Segalen et le créole du XXI^e siècle

DEUXIÈME PARTIE - ESTHÉTIQUE RADICANTE

1 Précarité esthétique et formes errantes

Sans forme fixe (matériaux clochards)

L'errance urbaine

Coda : esthétiques révocables

2 Formes-trajets

La forme-trajet (1) : expéditions et parades

La forme-trajet (2) : topologie

Forme-trajet (3) : Bifurcations temporelles

3 Transferts

Translations, transcodages, traductions

La « condition postmedia »

Formes traduites

TROISIÈME PARTIE - TRAITÉ DE NAVIGATION

1 Sous la pluie culturelle (Louis Althusser, Marcel Duchamp et l'usage des formes artistiques)

Appropriation et néolibéralisme

Exemple 1 : Marcel Duchamp, Roue de bicyclette (1913)

Exemple no 2 : Marcel Duchamp, LHOOQ

Exemple no 3 : Marcel Duchamp, le « readymade réciproque »

L'interforme

2 Le collectivisme artistique et la production de parcours

Art global ou art du capitalisme

Art d'appropriation ou communisme formel

Esthétique de la « réplique » : la défétichisation de l'art

Post-post, ou les temps altermodernes

Avertissement

Ce livre fut rédigé entre 2005 et 2008, dans les lieux où me portèrent les circonstances : Paris, Venise, Kiev, Madrid, La Havane, New York, Moscou, Turin ; Londres, enfin. Des villes, des lieux, plus que des pays. Les nations sont des abstractions dont je me méfie, on verra pourquoi.

Il vaut mieux, donc, chercher dans un mode de vie les sources de cette réflexion théorique sur l'art contemporain, qui rebondit moins sur des textes existants que sur une expérience vécue : j'ai trop souvent déploré l'absence de *lien vital* entre les critiques et les œuvres pour ne pas souligner le fait que cette réflexion théorique naît d'une vie nomade, au cours de laquelle j'ai croisé la plupart des artistes dont il sera question plus loin. Les idées énoncées dans ce livre proviennent, pour la plupart, de leur fréquentation et de l'observation assidue de leurs travaux.

Multiculturalisme. Postmoderne. Globalisation culturelle. Tels sont les mots clés à partir desquels s'organise cet essai, mots qui renvoient à des questions non résolues. L'on sait que, loin d'affronter le faisceau de problèmes qu'ils désignent, certaines notions génériques se contentent de le nommer. Une question lancinante constitue ainsi le point de départ de ce travail théorique : pourquoi a-t-on tant commenté la globalisation d'un point de vue sociologique, politique, économique, et quasiment jamais selon une perspective esthétique ? Comment ce phénomène affecte-t-il la vie des *formes* ? En réfléchissant à l'importance prise par le voyage et à l'iconographie de la mobilité dans l'art contemporain, je me suis souvenu d'un texte que j'avais publié en 1990 dans la revue *New Art International*, intitulé « Notes on radicantity » : je ne fais ici que développer et approfondir cette intuition de jeunesse, qui ne s'appuyait alors que sur de maigres exemples. Si l'on excepte la troisième partie, *Le Radicant* est entièrement inédit, excepté deux chapitres. « Sous la pluie culturelle » fut publié dans le catalogue *Sonic Process* du centre Pompidou ; une version remaniée figurait dans *Hz*, à l'occasion d'une exposition à la Schirn Kunsthalle de Francfort. « Le collectivisme artistique et la production de parcours » servit d'introduction à l'exposition « Playlist », que j'organisai au Palais de Tokyo en 2005.

Une image, une idée : tel est le rythme que j'ai voulu imprimer à cet essai. Mes lectures de Walter Benjamin et Georges Bataille m'ont appris que l'exposition d'un thème par éclats, une écriture fragmentaire et vagabonde, peut parfois mieux cerner son objet que maints développements rectilignes. En tout cas, cette méthode correspondait au sujet que je me propose de traiter. J'ai ainsi conçu ce livre comme une sorte de *présentation powerpoint* : une image, un aiguillage. Ou encore : un collier dont les éléments seraient clipés les uns aux autres par le pouvoir préhensile d'une *idée fixe*, un archipel conceptuel, qui correspond également à l'image centrale de cet essai.

Néanmoins, *Le Radicant* se compose de trois parties distinctes : la première aborde le sujet de manière théorique ; la seconde consiste en une réflexion esthétique à partir d'œuvres d'art récentes ; la troisième étend la pensée *radicante* aux modes de production de la culture, puis à ses modes de consommation et d'usage.

Enfin, pendant l'écriture de ce livre, j'ai tenté de ne jamais perdre de vue une exigeante obsession : regarder le monde à travers cet outil optique qu'est l'art,

afin d'esquisser une « critique d'art du monde » dans laquelle les œuvres dialoguent avec le contexte où elles sont produites.

Introduction

Le 9 novembre 1989, le mur de Berlin tombe.

Six mois plus tôt, le 18 mai exactement, s'inaugurait l'exposition « Les Magiciens de la Terre », sous-titrée « première exposition mondiale d'art contemporain », du fait qu'elle réunissait des plasticiens de tous les continents : un artiste conceptuel américain y côtoyait un prêtre vaudou haïtien, et un peintre d'enseignes de Kinshasa y exposait auprès de grands noms de l'art européen¹. De ce grand mixer que fut « Les Magiciens de la Terre », on peut en tout cas dater l'entrée officielle de l'art dans ce monde globalisé et dénué de « grands récits » qui est désormais le nôtre. Cette soudaine irruption dans la sphère *contemporaine* d'individus provenant de pays alors qualifiés de « périphériques » correspond à la naissance de cette étape du capitalisme intégral qui, vingt ans plus tard, prendra le nom de *globalisation*. Si cette exposition pouvait entretenir par ailleurs une certaine confusion entre les figures de l'artiste, du prêtre et de l'artisan, il va de soi que les virulentes polémiques qu'elle a suscitées n'étaient pas sans rapports avec l'effondrement de l'alternative symbolique que représentait le monde communiste. Avec la fin de la bipolarité USA-URSS, celle de l'Histoire était venue : c'est du moins ce que prétendit le philosophe américain Francis Fukuyama, dans un texte qui, publié peu après l'ouverture du rideau de fer, eut un énorme retentissement. Rendormez-vous, sujets du nouvel ordre mondial... En tout cas, il devint évident que l'Histoire n'était plus la valeur suprême permettant d'ordonner et de hiérarchiser les signes artistiques. Jusqu'alors, celle de l'art du XX^e siècle s'énonçait comme une succession d'inventions formelles, un cortège d'aventures individuelles et collectives portant chacun une vision nouvelle de l'art — mais ce temps-là était fini, et la pensée postmoderne, apparue lors de la décennie précédente, pouvait enfin triompher.

Nous entrons dans la « post-Histoire » : une ère de conquêtes pour l'économie capitaliste désormais souveraine, et l'instauration d'une culture débarrassée de la prétendue « terreur » répandue par les avant-gardes. Le modernisme ? Une vieille lune humaniste et universaliste, la machine coloniale de l'Occident. Le monde entier allait devenir « contemporain » : il suffisait d'attendre, comme en témoignait le boom économique asiatique, que les pays « en retard » suivent à la lettre les recommandations du Fonds monétaire international et connectent sur la matrice capitaliste leurs « vieilles cultures compliquées ». Le développement de la culture urbaine facilitait ce mouvement : l'explosion mondiale des mégapoles, de Mexico à Shanghai, contribua à l'émergence d'un vocabulaire formel planétaire, à tel point que l'on pourrait qualifier l'art de notre temps comme un art des *Métopoles* — dont le paradoxe réside toutefois dans sa propension à faire de l'étendue désertique ou de la forêt vierge

des piliers de son imaginaire... La fin de l'Histoire prendrait-elle la forme grouillante de la ville standardisée et globalisée ? Sommes-nous réellement si loin des utopies, de la radicalité et des avant-gardes qui ont marqué le XX^e siècle ? Si « tout le monde a dit que la fin du communisme signifiait la mort de l'utopie et que maintenant on entrait dans le monde du réel et de l'économie », ironise Slavoj Žižek, tout laisse à penser qu'au contraire, les années 1990 « ont été la véritable explosion de l'utopie, d'une utopie capitaliste libérale qui était censée résoudre tous les problèmes. Depuis le 11-Septembre, on sait que les divisions sont toujours là, et bien là² ».

Car la « post-Histoire » est un concept creux — tout comme celui de « postmodernité » qui n'a de sens que circonstanciel, tenant le rôle d'un logiciel de gestion de l'après-modernisme. Le préfixe « post », dont l'on peut savourer l'ambiguïté, n'a finalement servi qu'à fédérer les multiples versions de cet *après*, depuis un post-structuralisme critique jusqu'à des options clairement passéistes³. Quant à la fameuse « hybridation culturelle », notion typiquement postmoderne, elle s'est révélée une machine à dissoudre toute véritable singularité sous le masque d'une idéologie « multiculturaliste », machine à effacer l'origine des éléments « typiques » et « authentiques » qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale. La prétendue *diversité culturelle*, que préserve la cloche de verre du « patrimoine de l'humanité », semble être le reflet inversé de la standardisation générale des imaginaires et des formes : plus l'art contemporain intègre des vocabulaires plastiques hétérogènes provenant de multiples traditions visuelles non occidentales, et plus clairement apparaissent les traits distinctifs d'une culture unique et globalisée. Le « dialogue des cultures » des discours officiels ne relèverait-il pas d'une vision du monde comme chaîne de parcs culturels préservés — voire de cet *humanisme animal* qu'Alain Badiou définit comme un humanisme sans projet, sinon celui de préserver les écosystèmes existants ? « Il faut vivre dans notre “village planétaire”, écrit-il, laisser faire la nature, affirmer partout des droits naturels. Car les choses ont une nature qu'il faut respecter. (...) L'économie de marché, par exemple, est naturelle, on doit trouver son équilibre, entre quelques riches malheureusement inévitables et des pauvres malheureusement innombrables, tout comme il convient de respecter l'équilibre entre les hérissons et les escargots⁴. » Les différences culturelles, momifiées dans un sirop compassionnel, seront ainsi sauvegardées dans le village global — afin, sans doute, d'enrichir les parcs à thèmes dont le touriste culturel se réglera.

Faut-il regretter l'universalisme moderniste ? Pas davantage. Inutile de revenir ici sur le colonialisme (inconscient ou non) qui lui est consubstantiel, sur sa propension à assimiler les différences à des passéismes et à imposer partout ses normes, son récit historique et ses concepts comme étant « naturels », donc spontanément partageables par tous. Dans le modèle moderniste, explique Thomas McEvelley, l'Histoire n'est autre qu'une « ligne unique progressant sur la page du temps, avec les vastes blancs anhistoriques de la nature et du monde non développé autour d'elle⁵ ». Les cultures non occidentales ? Non

historiques, donc nulles. Les fétiches Baoulé ? Sans auteurs, émanation d'une indistincte tribu, petit bois à enfourner dans la chaudière du Progrès. Depuis les années 1980, de nombreux critiques se sont employés à déconstruire ce discours. Le thème de la libération des minorités aliénées est venu se substituer à la persuasive rhétorique du modernisme, mais en faisant de chaque énoncé l'objet d'une suspicion majeure : l'universel moderne n'aurait rien été de plus que le masque sous lequel se camoufle la voix du « mâle blanc » dominant. La théorie de la déconstruction, incarnée par Jacques Derrida, permet à ses pratiquants d'exposer les traces d'un « non-dit » homophobe, raciste, phallocentriste ou sexiste sous la surface des textes fondateurs du modernisme politique, philosophique ou esthétique. Double négation, surdités en miroir : la scène postmoderne rejoue sans fin la césure entre le colon et le colonisé, le maître et l'esclave, se tenant sur cette frontière qui constitue son objet d'étude, et la préservant ainsi telle quelle : universalisme moderne ou relativisme postmoderne, nous n'aurions, dit-on, pas le choix. La déconstruction postcoloniale a ainsi contribué à substituer une langue à une autre, celle-ci se contentant de sous-titrer celle-là, sans jamais entamer le processus de *traduction* qui fonderait un possible dialogue entre le passé et le présent, l'universel et le monde des différences. Car la pensée post-moderne se présente comme une méthodologie de la décolonisation, au sein de laquelle la déconstruction (telle que pratiquée dans le cadre des *cultural studies*, davantage que telle que Derrida l'entendait) sert à affaiblir et à délégitimer la langue du maître au profit d'une cacophonie impuissante. Émancipation, résistance, aliénation — autant de concepts issus de la philosophie des Lumières, que les luttes anticoloniales puis les *postcolonial studies* critiquent tout en les légitimant, sont devenus des entraves conceptuelles auxquelles il faudrait faire un sort pour repenser autrement le rapport des œuvres contemporaines au pouvoir et à la politique. Les temps semblent propices à la recomposition du *moderne* au présent, à la possibilité de le reconfigurer en fonction du contexte spécifique au sein duquel nous vivons. Car il existe un *éon* moderne, un souffle intellectuel qui traverse le temps, mode de la pensée prenant la forme que lui impriment les circonstances et se formatant sur les contours ponctuels de l'adversité que chaque époque lui oppose. Cet adversaire porte aujourd'hui mille noms, parmi lesquels on comptera l'*humanisme animal* cité plus haut, les multiples nostalgies de l'ordre ancien et, avant tout, l'homogénéisation de la planète sous couvert de globalisation économique. Quoique ce souffle, ce fluide moderne, ne se soit pas encore coagulé en une forme identifiable et originale, nous pouvons toutefois d'ores et déjà percevoir sans peine ce contre quoi il doit s'exercer aujourd'hui... Ainsi peut-on affirmer qu'en ce commencement du siècle, il est possible de reprendre à son compte le concept de modernité sans éprouver un instant le sentiment d'un retour en arrière, et sans ignorer non plus les salutaires critiques des tentations totalitaires et des prétentions colonialistes du modernisme du siècle précédent. Avant-garde, universalisme, progrès, radicalité : autant de notions liées à ce modernisme d'hier, auxquelles il ne serait nullement nécessaire d'adhérer à nouveau pour revendiquer la modernité — c'est-à-dire, en vérité, pour faire un pas au-delà des lignes postmodernes, frontières issues d'un Yalta esthétique ne délimitant plus guère que des contrées où règne la plus plate convention.

Ce pas, nombre d'artistes et d'auteurs l'ont déjà accompli, sans que soit encore nommé l'espace inédit dans lequel ils tâtonnent. Mais ils ou elles portent au cœur de leurs pratiques les principes essentiels à partir desquels une modernité pourrait se reconstituer. Principes que l'on pourrait énumérer : le présent, l'expérimentation, le relatif, le fluide. Le présent, parce que le moderne (« qui appartient à son temps », car telle est sa définition historique) est une passion de l'actuel, de l'*aujourd'hui* en tant que germe et commencement ; contre les idéologies conservatrices qui voudraient l'embaumer, contre les mouvements réactionnaires dont l'idéal serait la restauration de tel ou tel jadis, mais aussi, ce qui distinguerait *notre* modernité des précédentes, contre les prescriptions futuristes, les téléologies de toutes natures et la radicalité qui les accompagnent. L'expérimentation, parce que être moderne, c'est se risquer à saisir l'occasion, le *kairos*. C'est *s'aventurer* : ne pas se satisfaire de la tradition, des formules et catégories existantes, mais frayer de nouveaux chemins, se faire pilote d'essai. Afin de se tenir à la hauteur de ce risque, il faut également remettre en question la solidité des choses, pratiquer un relativisme généralisé, un comparatisme critique sans pitié pour les certitudes les plus adhésives ; percevoir les structures institutionnelles ou idéologiques qui nous encadrent comme circonstancielle, historiques, et donc réformables à merci. « Il n'y a pas de faits, écrivait Nietzsche, il n'y a que des interprétations. » C'est pourquoi le moderne est partisan de l'événement contre l'ordre monumental, de l'éphémère contre les agents d'une éternité de marbre ; une apologie de la *fluidité* contre l'omniprésence de la réification⁶.

S'il importe de « repenser moderne » au début de ce siècle (c'est-à-dire, donc, dépasser la période historique définie par le postmoderne), il faut s'y atteler à partir de la globalisation, appréhendée sous ses aspects économiques, politiques et culturels. Et plus encore à partir d'une aveuglante évidence : si le modernisme du XX^e siècle fut un phénomène culturel purement occidental, décliné dans un second temps par des artistes du monde entier, il reste aujourd'hui à envisager l'équivalent global, c'est-à-dire à inventer des modes de pensée et des pratiques artistiques novatrices qui seraient, cette fois, directement informés par l'Afrique, l'Amérique du Sud ou l'Asie, dont les paramètres intégreraient les modes de penser et de faire en cours au Nunavut, à Lagos ou en Bulgarie. La tradition africaine n'a plus à influencer de nouveaux dadaïstes dans un futur Zurich, ni l'estampe japonaise à inspirer les Manet de demain. Les artistes, sous n'importe quelle latitude, ont aujourd'hui pour tâche d'envisager ce que serait la première culture véritablement mondiale. Mais un paradoxe s'attache à cette mission historique, qui devra s'effectuer contre cette mise au pas politique que l'on nomme « globalisation », et non pas dans son sillage... Afin que cette culture émergente puisse naître des différences et des singularités, au lieu de s'aligner sur la standardisation en cours, il lui faudra développer un imaginaire spécifique, et recourir à une tout autre logique que celle qui préside à la globalisation capitaliste.

Au XIX^e siècle, en Europe, la modernité s'est cristallisée autour du phénomène

de l'industrialisation ; en ce début de XXI^e, la mondialisation économique bouleverse nos manières de voir et de faire avec une similaire brutalité. Elle est notre « barbarie », terme par lequel Nietzsche nommait ce registre de forces faisant voler en éclats les anciennes frontières, recomposant l'espace des « laboureurs⁷ ». Selon l'*International Migration Report 2002* de l'Organisation des Nations unies, le nombre des migrants a doublé depuis les années 1970. Environ 175 millions de personnes vivent en dehors de leur pays natal, chiffre sans doute sous-estimé et qui ne cesse de croître. L'intensification des flux migratoires et financiers, la banalisation de l'expatriation, la densification des réseaux de transports et l'explosion du tourisme de masse dessinent de nouvelles cultures transnationales — qui déclenchent de violents replis identitaires, ethniques ou nationaux. Car si 6 000 langues environ existent dans le monde, 4 % seulement de ces langues sont utilisées par 96 % de la population mondiale. De surcroît, la moitié de ces 6 000 idiomes sont en voie de disparition...

Depuis les années 1980, où j'effectuai mes premiers voyages en Inde, j'ai assisté à la spectaculaire progression des standards occidentaux à l'intérieur d'une culture pourtant très autarcique : les stars américaines emplissent désormais les pages people des quotidiens nationaux, les shopping malls fleurissent... et une nouvelle génération d'artistes utilise avec dextérité les codes de l'art contemporain international. Ce mouvement d'uniformisation va de pair avec le rétrécissement de l'imaginaire de la planète, qui s'accompagne des perfectionnements de sa représentation. Les images satellites ont ainsi permis de combler les derniers espaces vides figurant sur la carte du monde : il n'existe plus de terres inconnues. Nous vivons à l'ère de Google Earth, qui nous permet de zoomer depuis notre ordinateur sur n'importe quel point de la planète. Une strate culturelle mondialisée se développe avec une foudroyante rapidité à la surface de ce globe quadrillé, nourrie par Internet et la mise en réseau des grands médias, tandis que les particularismes locaux ou nationaux se voient condamnés à être « protégés », tels ces rhinocéros tanzaniens en voie d'extinction.

En 1955, dans *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss s'inquiète déjà de cette désastreuse « monoculture » qui épuise l'imaginaire et les modes de vie à la surface de la terre. Lors d'un voyage aux Antilles, l'ethnologue français visite plusieurs rhumeries : en Martinique, où les procédés de fabrication étaient demeurés les mêmes depuis le XVIII^e siècle, il avait pu déguster un breuvage « moelleux et parfumé », tandis que les modernes installations de Porto Rico, « spectacle de réservoirs blancs et de robinetterie chromée », ne produisaient qu'un alcool brutal et sans finesse. Ce contraste, selon l'ethnologue, illustre « le paradoxe de la civilisation, dont les charmes tiennent essentiellement aux résidus qu'elle transporte dans son flux, sans pour autant que nous puissions nous interdire de la clarifier⁸ ». Le rhum de Lévi-Strauss est l'exemple parfait de cette « modernité » générique, désormais synonyme de progrès technique et d'uniformisation. Dans la langue commune, « moderniser » a pris le sens d'une réduction de la réalité culturelle et sociale aux formats occidentaux, et le

modernisme se résume aujourd'hui à une forme de complicité avec le colonialisme et l'eurocentrisme. Faisons le pari d'une modernité qui, loin d'un absurde calque de celle du siècle dernier, serait spécifique à notre époque et ferait écho à ses problématiques propres : une *altermodernité*, osons le mot, dont ce livre va tenter d'esquisser les problématiques et les figures.

Le paysage culturel mondial, depuis une trentaine d'années, est modelé d'un côté par la pression d'une surproduction d'objets et d'information, et de l'autre par l'uniformisation galopante des cultures et des langages. La masse chaotique d'objets culturels et d'œuvres au sein de laquelle nous évoluons comprend aussi bien la production présente que celle du passé, puisque le musée imaginaire s'étend désormais à la totalité des civilisations et des continents, ce qui jamais ne fut le cas auparavant : « Pour Baudelaire, la sculpture commence avec Donatello », rappelait Malraux. Pour un amateur des années 2000, elle inclut tout autant l'art taino que les peluches mécanisées de Paul McCarthy ; l'atelier de Donald Judd au Texas aussi bien que le temple d'Angkor. Internet est le médium privilégié de cette prolifération d'informations, le symbole matériel de cette atomisation du savoir en de multiples *niches* spécialisées et interdépendantes.

Ce que le postmoderne nomme *hybridation* consiste à greffer sur le tronc d'une culture populaire devenue uniforme des « spécificités » la plupart du temps caricaturales, comme on parfume avec différentes *flavours* synthétiques les sucreries industrielles. Seuls deux modèles culturels semblent aujourd'hui s'opposer à ces facilités, eux-mêmes contradictoires : d'un côté le repli identitaire, crispation sur des valeurs esthétiques traditionnelles et locales, et de l'autre ce que l'on appelle la *créolisation*, sur le modèle caribéen d'acclimation et de croisements d'influences hétérogènes. « Le monde se créolise, explique l'écrivain antillais Édouard Glissant, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers les heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir⁹. »

Dans un monde qui s'uniformise un peu plus chaque jour, nous ne pourrions défendre la diversité qu'en la hissant au niveau d'une valeur, au-delà de son attraction exotique immédiate et des réflexes conditionnés de conservation, c'est-à-dire en la constituant en *catégorie de pensée*. Sinon, pourquoi la diversité ? Car pourquoi serait-elle plus souhaitable que l'espéranto culturel globalisé, qui représente après tout la réalisation du vieux fantasme d'une culture mondiale ? Les textes de Victor Segalen, étonnant écrivain-voyageur français disparu en 1919, forment une remarquable matière à pensée : son *Essai sur l'exotisme*, à rebours de toutes les analyses modernistes, est un plaidoyer pour le « divers » contre l'aplatissement généralisé des différences dont Segalen perçoit les désastreuses conséquences à l'orée du XX^e siècle. Dans ce livre, une figure nouvelle s'esquisse, celle de l'*exote*. Elle nous aide à y voir plus clair dans l'art d'aujourd'hui, hanté par les figures du voyage, de l'expédition, du déplacement planétaire.

Nous l'avons dit, la réaction de défense la plus commune consiste à exalter la différence en tant que *substance* : si je suis ukrainien, égyptien ou italien, je dois me conformer, contre des forces de déracinement — vents mauvais soufflant d'on ne sait où —, à des traditions historiques nationales qui me permettent de structurer ma présence au monde sur un mode identitaire. Issu d'un contexte spécifique, me voilà enjoint à perpétuer les formes anciennes qui me différencient des autres. Mais qui sont ces *autres* ? Il est surprenant de constater qu'en dernière instance, la question identitaire se pose d'une manière aiguë pour les communautés immigrées dans les pays les plus « mondialisés » : les antennes paraboliques dans les ghettos communautaires, l'enfermement à l'intérieur de coutumes intransposables dans le pays d'accueil, les greffes qui ne prennent pas... Ce sont les *racines* qui font souffrir les individus : dans notre monde globalisé, elles persistent à la manière de ces membres fantômes dont l'amputation procure une douleur impossible à combattre, puisqu'elles affectent une substance qui n'existe plus. Plutôt que d'opposer une racine fixe à une autre, une « origine » mythifiée à un « sol » intégrateur et uniformisateur, ne serait-il pas plus judicieux d'en appeler à d'autres catégories de pensée, que nous suggère d'ailleurs un imaginaire mondial en pleine mutation ? Cent soixante-quinze millions d'individus vivant sur la planète en un exil plus ou moins volontaire, environ dix millions de plus chaque année, la banalisation du nomadisme professionnel, une circulation sans précédent des biens et des services, la constitution d'entités politiques transnationales : cette situation inédite ne pourrait-elle donner lieu à une nouvelle manière de concevoir ce qu'est une identité culturelle ?

Parlons botanique. Le monde contemporain, en organisant les conditions matérielles du mouvement, facilite nos transplantations. Pots de fleurs, pépinières, serres, plein champ... Est-ce un hasard si le modernisme fut de bout en bout un éloge de la racine ? Il fut *radical*. Les manifestes artistiques (ou politiques) appelèrent, au cours du XX^e siècle, à un retour à l'origine de l'art ou de la société, à leur *épuration* afin d'en retrouver l'essence. Il s'agissait de couper les branches inutiles, de soustraire, d'éliminer, de réinitialiser le monde à partir d'un principe unique, présenté comme la fondation d'un nouveau langage libérateur. Parions que la modernité de notre siècle s'inventera, précisément, à l'opposé de tout radicalisme, renvoyant dos à dos la mauvaise solution du réenracinement identitaire et la standardisation des imaginaires décrétée par la globalisation économique. Car les créateurs contemporains posent déjà les bases d'un art *radicant* — épithète désignant un organisme qui fait pousser ses racines et se les ajoute, au fur et à mesure qu'il avance. Être radicant : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes ; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité ; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer. Et si la culture du XXI^e siècle s'inventait avec ces œuvres qui se donnent pour projet d'effacer leur *origine* au profit d'une multitude d'enracinements simultanés ou successifs ? Ce processus d'oblitération fait partie de la condition de l'errant, figure centrale de notre ère

précaire, qui émerge et insiste au cœur de la création artistique contemporaine. Cette figure s'accompagne d'un domaine de formes, celui de la forme-trajet, et d'un mode éthique : la traduction, dont ce livre voudrait lister les modalités et montrer le rôle capital dans la culture contemporaine.

1

Conçue par Jean-Hubert Martin, au centre Pompidou et à la Grande Halle de la Villette, Paris, 1989.

←

2

Slavoj Žižek, « Le Nouveau Philosophe », entretien avec Aude Lancelin, *Nouvel Observateur*, 11 novembre 2004.

←

3

Voir Hal Foster, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, ch. 1.

←

4

Alain Badiou, *Le Siècle*, Paris, Le Seuil, 2005, p. 249.

←

5

Thomas McEvelley, *Art, Contenu et Mécontentement*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998, p. 115.

←

6

Pour un récit transhistorique de la modernité, obéissant à l'impératif catégorique « fais de ta vie une œuvre d'art », voir, de l'auteur : *Formes de vie*, Paris, Denoël, 1999-2002.

←

7

Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1985.

←

8

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Presses Pocket, 1984, p. 459.

←

9

Édouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

←

PREMIÈRE PARTIE
ALTERMODERNITÉ

1

Racines.

Critique de la raison postmoderne

La « dimension critique » de l'art représente, pour la pensée esthétique contemporaine, le critère de jugement le plus répandu. À lire les catalogues et les revues d'art qui répercutent mécaniquement cette idéologie du soupçon, et qui érigent le coefficient « critique » des œuvres en une pierre de touche permettant de départager l'intéressant et l'insignifiant, comment ne pas avoir l'impression que celles-ci ne sont plus évaluées, mais triées sur une chaîne destinée à les calibrer ? Ces bons calibrages sont de notoriété publique : ils régnaient déjà à la fin du XIX^e siècle, autre époque où un académisme privilégiait le *sujet* (qui ne saurait être confondu avec le contenu) sur la forme (qui ne se résume pas au plaisir rétinien). Les temps postmodernes voient de nouveau des œuvres afficher des sentiments édifiants sous couvert de « dimension critique », des images qui se dédouanent de leur indigence formelle par la mise en avant d'un statut minoritaire ou militant, et des discours esthétiques qui exaltent la « différence » et le « multiculturel » sans trop savoir pourquoi.

Les nombreuses théories esthétiques issues de la nébuleuse du postcolonialisme culturel ont échoué à élaborer une critique de l'idéologie moderniste qui ne conduise pas à un relativisme absolu ou à l'empilement des « essentialismes ». Dans leur version dogmatique, ces théories vont jusqu'à oblitérer toute possibilité de dialogue entre individus ne partageant pas la même histoire ou la même « identité culturelle ». Le risque ne doit pas être minoré : à force de caricature, l'idéologie comparatiste qui sous-tend les *postcolonial studies* prépare à une atomisation complète des références et des critères de jugement esthétique. Si je suis un mâle blanc occidental, comment pourrais-je, par exemple, exercer un jugement critique sur l'œuvre d'une femme noire camerounaise sans risquer de lui « imposer » malencontreusement une vision des choses frappée d'eurocentrisme ? Un hétérosexuel peut-il critiquer l'œuvre d'un artiste gay sans relayer un point de vue « dominant » ? Or même si le soupçon d'eurocentrisme ou de phallocentrisme se voit érigé en norme critique, la notion de périphérie demeure intacte : le « centre » est désigné, la philosophie des Lumières convoquée sur le banc des accusés. Mais quel est l'acte d'accusation ? Homi Bhabha présente la théorie postcoloniale comme un acte de refus de la vision « binaire et hiérarchique » qui caractérise l'universalisme occidental¹. Gayatri Spivak, grande figure des *subaltern studies*, entend « désoccidentaliser » les concepts mêmes par lesquels l'aliénation est aujourd'hui pensée. Ces travaux sont salutaires, mais c'est à leurs effets pervers

que je m'attache ici, transformant la Raison issue des Lumières en un étrange objet : elle semble à la fois omniprésente et vilipendée, sans cesse déconstruite mais intouchable. Jacques Lacan lui accorderait le statut d'un *objet (a)*, à savoir un objet n'existant qu'en tant qu'ombre, un centre vide, uniquement visible au titre de ses anamorphoses. Ce totem moderniste présente alors une étrange analogie avec le Capital, tout à la fois honni et considéré comme intouchable, sans cesse déconstruit mais laissé intact.

« Le postmodernisme, écrivent Toni Negri et Michael Hardt, est de fait la logique par laquelle le capital opère », car il constitue « une excellente description des schémas capitalistes idéaux de la consommation de biens », à travers des notions telles que la différence, la multiplicité des cultures, le mélange et la diversité². Les théories postmodernes, poursuivent-ils, pourraient ainsi être perçues comme les pendants homothétiques des fondamentalismes religieux, les premières attirant les « gagnants » de la globalisation, et les secondes, ses « perdants ». Là encore, on retrouve ce binarisme (déracinement cool ou réenracinement identitaire) dont il devient urgent de s'extraire avec des moyens issus de la culture *moderne*. Travailler à la recomposition d'une modernité — dont la tâche stratégique serait d'œuvrer à l'éclatement du postmodernisme —, c'est tout d'abord inventer l'outil théorique permettant de lutter contre tout ce qui, dans la pensée postmoderne, accompagne objectivement le mouvement de standardisation inhérent à la mondialisation. Il s'agit d'identifier ces valeurs et de les arracher aux schémas binaires et hiérarchiques du modernisme d'hier, tout comme aux régressions fondamentalistes de tous ordres. Il s'agit d'ouvrir une région intellectuelle et esthétique dans laquelle les œuvres contemporaines pourraient se voir jugées selon les mêmes critères — bref, un espace de discussion.

En attendant, nous assistons à l'émergence d'une sorte de *courtoisie* esthétique postmoderne, une attitude consistant à refuser d'émettre le moindre jugement critique de peur de froisser la susceptibilité de l'*autre*. Certes, cette version excessive du multiculturalisme se fonde sur de bons sentiments, c'est-à-dire notamment sur la volonté de « reconnaissance » de l'autre (Charles Taylor). L'effet pervers réside dans le fait que l'on en arrive à considérer implicitement les artistes non occidentaux comme des *invités* avec qui il faudrait être poli, et non comme des acteurs à part entière de la scène culturelle. Quoi de plus méprisant et paternaliste que ces discours qui excluent d'emblée qu'un artiste congolais ou laotien puisse se *mesurer* à Jasper Johns ou Mike Kelley dans un espace théorique commun, et faire l'objet des mêmes critères d'évaluation esthétique ? Dans le discours postmoderne, la « reconnaissance de l'autre » équivaut trop souvent à incruster son image dans un catalogue des différences. Humanisme animal ? Ce prétendu « respect de l'Autre » génère en tout cas un colonialisme à l'envers, tout aussi courtois et apparemment bienveillant que le précédent fut brutal et négateur. Dans *Bienvenue dans le désert du réel*, Slavoj Žižek cite une interview d'Alain Badiou, dans laquelle celui-ci rappelle qu'il n'y a pas de « respect de l'autre » qui vaille, par exemple, pour un résistant engagé dans la lutte antinazie en 1942, ni même « lorsqu'on est sommé de juger les œuvres d'un artiste médiocre³ »... Cette notion de *respect* ou de

« reconnaissance de l'Autre » ne représente donc en rien « l'axiome éthique le plus élémentaire », comme on pourrait le croire à la lecture de Charles Taylor. Au-delà d'une coexistence pacifique et stérile de cultures réifiées (le multiculturalisme), il faut passer à la coopération entre des cultures également critiques de leur identité — c'est-à-dire accéder au stade de la traduction.

L'enjeu est colossal : il s'agit de permettre la réécriture de l'Histoire « officielle » au profit de récits pluriels, tout en aménageant un possible dialogue entre ces différentes versions de l'Histoire. Faute de quoi le mouvement d'uniformisation culturelle ne pourra que s'amplifier, sous le masque rassurant d'une pensée de la « reconnaissance de l'Autre », où celui-ci devient une espèce à préserver. Gayatri Spivak défend l'idée d'un « essentialisme stratégique », revendication par un individu ou un groupe minoritaire de la substance culturelle sur laquelle ils/ elles fondent leur identité, permettant à ces « subalternes » d'accéder à la parole dans le contexte de l'Empire globalisé. L'on sait que Spivak considère toute identité culturelle comme potentiellement déconstructible, mais elle propose ce détour « dans un intérêt politique clairement visible », sachant que la sphère politique fonctionne encore selon ces catégories essentialistes⁴. Cette tactique est-elle réellement efficace ? Une essence, nous dit le dictionnaire, est « ce qui fait qu'une chose est ce qu'elle est » ; l'essentialisme se rapporte ainsi à ce qui est stable et immuable dans un système ou un concept. Que *l'origine* prime ainsi sur *la destination* dans la vie des formes et des idées se révèle le motif postmoderne dominant.

Pourquoi un artiste iranien, chinois ou patagon se verrait-il ainsi sommé de produire sa *différence culturelle* dans ses œuvres, tandis qu'un Américain ou un Allemand serait davantage jugé sur sa critique des modèles de pensée et sa résistance aux injonctions du pouvoir et aux diktats des conventions ? Faute d'espace culturel commun, inoccupé depuis la faillite de l'universalisme moderniste, l'individu occidental se sent obligé de regarder l'Autre comme un représentant du Vrai, et depuis un lieu d'énonciation dont une fine cloison nous sépare. Commentant à la fois « Les Magiciens de la terre » et « Partages d'exotisme », l'exposition qu'il a réalisée pour la Biennale de Lyon en 2001, Jean-Hubert Martin explique que « le grand changement qui marque cette fin de siècle est la possibilité pour chaque artiste du monde entier, que son inspiration soit religieuse, magique ou pas, de se faire connaître en accord avec les codes et les références de sa propre culture⁵ ». Nous nous trouvons là face à une aporie : tout en sachant que le « grand récit » universel du modernisme est désormais caduc, juger d'une œuvre en accord avec les codes de la culture locale de son auteur suppose un regardeur qui maîtriserait le champ référentiel de chaque culture, ce qui semble pour le moins difficile... Mais après tout, pourquoi ne pas imaginer un regardeur idéal possédant les propriétés d'un décodeur universel ? Ou accepter l'idée que le jugement doit se voir suspendu indéfiniment ? Dans une sorte de pacte faustien avec un Autre fantasmé comme le sujet détenteur de la vérité historique et politique, la critique d'art se considère volontiers comme une néoanthropologie qui serait la science de l'altérité par excellence⁶.

On ne peut cependant qu'être frappé par la dichotomie entre cette proposition humaniste (juger chaque artiste « en accord » avec sa propre culture) et le mouvement réel de la production sociale : à une époque où des particularismes millénaires se voient éradiqués au nom de l'efficacité économique, le multiculturalisme esthétique nous incite à considérer attentivement des codes culturels en voie de disparition, faisant ainsi de l'art contemporain un conservatoire des traditions et des identités laminées dans la réalité par la globalisation. On pourrait parler ici d'une tension productive ; j'y perçois cependant une contradiction, voire un piège. Mais l'essentiel réside dans l'expression employée par Jean-Hubert Martin : « en accord ». Non pas « *selon* leurs codes et leurs références », ce qui indiquerait une exclusive, mais en « accordant » les leurs à d'autres codes, en faisant entrer leur singularité en résonance avec une histoire et des problématiques issues d'autres cultures. Bref, par un acte de *traduction*, qui pourrait aujourd'hui représenter cet « effort éthique élémentaire » imputé, à tort, à la reconnaissance de l'autre en tant que tel : toute traduction implique que l'on adapte le sens d'une proposition, qu'on la *fasse passer* d'un code à un autre, ce qui implique que l'on maîtrise les deux langues, mais aussi qu'aucune n'aille de soi. Le geste de traduction n'empêche en rien la critique, voire l'opposition : il implique en tout cas une présentation. En l'accomplissant, on ne nie ni une possible opacité du sens, ni l'indicible, puisque toute traduction, fatalement incomplète, laisse derrière elle un irréductible *reste*.

Il n'est pas indifférent qu'à l'intérieur des discours crypto-humanistes issus des *cultural studies* et des études postcoloniales, l'unique élément qui soit donné en partage, et sans discussion, soit la sphère de la technique. En art, la vidéo devient ainsi une *lingua franca* grâce à laquelle les artistes, quelle que soit leur nationalité, se voient légitimés à mettre en avant leurs différences culturelles, celles-ci s'inscrivant alors dans ce nouveau cadre universaliste *par défaut* que représente l'appareil technologique.

La vidéo est pourtant loin de représenter une technique ou une discipline neutre : la prolifération du genre documentaire, telle qu'on a pu la constater depuis le début des années 1990, répond à un double besoin d'information et de mise à plat. Information, parce que certaines fonctions anciennes du cinéma, que Roberto Rossellini ou la Nouvelle Vague française ont exaltées en leur temps (le concept de « réalisme ontologique » fait de chaque fiction un documentaire sur l'espace-temps de son enregistrement), sont en passe d'être purement et simplement évacuées vers l'art contemporain par une industrie cinématographique qui ne considère le monde extérieur que comme un réservoir de décors et d'intrigues. Le cinéma hollywoodien ne témoigne plus de la manière dont vivent les gens. Donner des nouvelles du monde, enregistrer les mutations de nos environnements, montrer la manière dont les individus se déplacent ou s'inscrivent dans leur cadre de vie : la plupart des films dits « d'auteur » ont respecté ce cahier des charges avec plus ou moins d'application. Autrefois, le cinéma nous faisait parvenir des informations sur le monde qui nous entourait ; il semble que ce programme soit désormais, pour l'essentiel, dévolu à l'art contemporain. La multiplication des longues séances

de visionnage dans les biennales et la légitimation progressive du genre documentaire comme projet artistique indiquent tout d'abord que ce type d'objet ne trouve plus sa viabilité économique que dans le circuit de l'art, et que cette simple demande — « donner des nouvelles du monde » — se voit aujourd'hui satisfaite dans les galeries d'art plus que dans les salles de cinéma. Ce chassé-croisé se poursuit dans le régime esthétique, avec l'invasion de ce que Serge Daney appelait « le visuel » (les principes publicitaires appliqués à l'image cinématographique), et le caractère problématique de l'image dans l'art. Pour aller vite : tandis que le cinéma se dirigeait de plus en plus vers l'image (au détriment du plan), l'art allait en sens inverse, fuyant le symbole pour rencontrer le réel à travers la forme documentaire. Il y a là, certes, les éléments d'une rencontre ; mais aussi, hélas, la loi du profit, qui reverse les produits non rentables vers un circuit de production moins onéreux.

Le format documentaire possède la vertu immédiate de reconnecter les signes à un référent réel. Dans les vidéos de Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, Kutlug Ataman, Shirin Neshat, Francis Alÿs, Darren Almond ou Anri Sala, le contexte « exotique » joue un rôle non négligeable, et ce au-delà de leurs sujets : on y cherche instinctivement des nouvelles de la planète, une information sur l'Ailleurs, sur l'Autre. Ce n'est pas la manière de représenter le monde qui s'avère ici « autre », mais la réalité que les artistes cadrent avec leur caméra : le public de l'art a faim d'informations. « Je viens de là, pourrait dire l'artiste, mais je vous montre des images de mon univers à l'aide du format qui vous est le plus familier, l'image télévisée. » Kutlug Ataman, dans son imposante installation *Küba*, joue avec cette familiarité : dans l'obscurité, une nuée de postes de télévision d'origines diverses, installés en rectangle sur des tables et des pupitres précaires. Chacun diffuse l'image d'un habitant de ce bidonville de la banlieue d'Istanbul, Küba, et nous donne à écouter leur monologue. Plus qu'aux compositions chaotiques de Nam June Paik auxquelles cette accumulation de téléviseurs pourrait faire penser, l'œuvre d'Ataman mêle le modèle formel du magasin d'électroménager à celui de la salle de classe. Recueillant les paroles de travestis ou de réfugiés, il se situe dans la lignée d'un Pasolini filmant dans la banlieue romaine un tiers-monde de proximité... Ce pourrait être démagogique, paternaliste, simpliste, comme la majorité de ce type de production : mais le cadre télévisuel qu'impose l'artiste à ses modèles, dont la parole se perd dans une forêt d'images et de sons provenant d'une multitude de moniteurs désuets, dessine une tragédie contemporaine plus qu'une kermesse humanitaire. Il nous faut nous rapprocher pour entendre une voix ; prêter attention, comme le ferait un visiteur de passage.

Que signifie aujourd'hui être américain, français, chilien, thaïlandais ? Déjà, ces mots n'ont pas le même sens pour ceux qui vivent dans leur pays natal et ceux qui ont émigré. Être mexicain en Allemagne n'a pas grand-chose à voir avec être mexicain au Mexique. Au moment où la quasi-totalité des États-nations se voient traversés par le flux uniformisant de la globalisation, la dimension *portative* des données nationales est devenue plus importante que leur réalité locale. Jean-Paul Sartre, dans les *Carnets de la drôle de guerre*, raconte qu'à l'automne 1939, sous la menace nazie, le gouvernement français

organisa l'exode de villages entiers d'Alsace vers le Limousin, une région alors très arriérée. Le fait qu'on ait transplanté ces Alsaciens village par village produisit mécaniquement chez eux une fixation sur leurs rites, mœurs et représentations collectives, mais dans un environnement où ces particularismes ne signifiaient plus rien, ne se reflétant plus dans le climat ou dans l'architecture qui leur procuraient auparavant un socle matériel : « On devine que le ritualisme social s'exaspère et devient frénétique, explique Sartre, à proportion que les bases réelles lui manquent davantage. Il s'agit maintenant d'une sorte de société sans terre, rêvant sa spiritualité au lieu de la saisir à travers les mille besognes de la vie quotidienne. Cela provoque l'orgueil, comme réaction de défense, et un resserrement maladif des liens sociaux. Voilà une société frénétique et en l'air⁷. » Quelle meilleure image des banlieues françaises ou des *neighborhoods* américains où s'agglutinent les communautés immigrées ? La nouveauté, cependant, est que ce récit décrirait aujourd'hui tout aussi bien la condition culturelle d'un Européen moyen à l'heure de la globalisation : le « sol » se dérobe, nous voici sommés de nous débrouiller avec nos rites, notre culture et notre histoire, désormais circonscrits à des contextes urbains standardisés qui ne nous renvoient plus aucune image, sinon en des emplacements réservés à cet effet : musées, monuments, quartiers historiques. Nos environnements ne reflètent plus l'Histoire, ils la transforment en spectacle ou la réduisent aux limites d'un mémorial. Où la retrouve-t-on ? Dans des pratiques *portatives*. Ce sont dans les modes de vie au quotidien, les images, les vêtements, la cuisine, les rituels, que les pratiques culturelles de l'immigré se bricolent, loin des regards des maîtres du sol — une culture déracinée et fragile, dont l'essentiel repose dans *ce qui est amovible*. On dispose ces formes portatives, on les fixe tant bien que mal sur un plan culturel qui ne les a pas envisagées. Elles poussent donc telles des plantes sauvages, provoquant parfois de violents rejets. Ainsi la culture constitue-t-elle aujourd'hui essentiellement une donnée mobile, hors-sol, alors que cette diasporisation est encore et toujours pensée, par une sorte de réflexe, dans les termes anciens de l'enracinement et de l'intégration.

Le multiculturalisme postmoderne a échoué à inventer une alternative à l'universalisme moderniste, car il a recréé, partout où il s'est appliqué, des ancrages culturels ou des enracinements ethniques. Car tout comme la pensée classique occidentale, il fonctionne sur des appartenances : un travail d'artiste se voit ainsi inéluctablement explicité par la « condition », le « statut » ou « l'origine » de son auteur : l'œuvre d'un artiste noir, gay, d'origine camerounaise ou enfant d'immigrés mexicains, sera ainsi mécaniquement lue à travers le prisme de ce cadre biopolitique pourtant tout aussi normatif que les autres. Chacun se voit ainsi localisé, immatriculé, cloué à son lieu d'énonciation, enfermé dans la tradition dont il serait issu. « D'où parles-tu ? », demande la critique, comme si l'être humain se tenait toujours dans un lieu et un seul, et ne disposait que d'un seul ton de voix et d'une seule langue pour s'exprimer. C'est là l'angle mort de la théorie postcoloniale appliquée à l'art, qui conçoit l'individu comme définitivement assigné à ses racines locales, ethniques ou culturelles. Elle fait ainsi le jeu du pouvoir. Car ce que désire

profondément celui-ci, ce sont des sujets qui énoncent eux-mêmes leur identité, facilitant ainsi leur classification statistique. Et ce que souhaite le marché de l'art, c'est de pouvoir disposer de catégories simples et d'images reconnaissables afin de mieux distribuer ses produits. Les théories multiculturalistes ne font donc que renforcer les instances du pouvoir, car elles sont tombées dans le piège qu'il leur tendait : lutter contre l'oppression et l'aliénation par une assignation à résidence symbolique — celle des parcs à thèmes essentialistes. Or, comme l'écrivait Claude Lévi-Strauss, « l'exclusive fatalité, l'unique tare qui puisse affliger un groupe humain et l'empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul⁸ ».

Cette pensée de l'assignation territoriale prend ses sources dans une idéologie moderniste qu'elle prétend réfuter, mais maintenue en respiration artificielle par la gauche radicale, à travers l'emprunt de formats de pensée utilisés par les luttes anticoloniales tout au long du XX^e siècle, par lesquels nous percevons tout combat pour la liberté : l'émancipation, la résistance, l'aliénation. Le discours postmoderne reprend telles quelles ces catégories conceptuelles, tout en les destinant à d'autres objets sociaux ou historiques. Dans son célèbre essai *Les Damnés de la terre*, Frantz Fanon explique que l'arme absolue du colon consiste à imposer son image par-dessus celle du peuple colonisé. Il était nécessaire de détruire ces images intrusives afin de retrouver, sous la couche qui les oblitérait, celles des peuples en lutte pour leur indépendance. Comment ignorer, en effet, que la lutte politique est aujourd'hui plus que jamais une lutte de représentations ? Il s'avère ainsi indispensable, selon les disciples contemporains de Fanon, de substituer à une histoire dominée par les « mâles blancs morts » ce qu'ils nomment avec raison « un véritable pluralisme historique », à savoir l'intégration de la voix des *vaincus* dans le récit monophonique de l'Histoire. Cependant, le destin totalitaire et répressif de la quasi-totalité des pays africains ayant accédé à l'indépendance aurait dû nous apprendre deux ou trois choses : une fois l'émancipation obtenue, l'anticolonialisme ne se substitue pas à une pensée politique ; par extension, il ne saurait en rien constituer un projet culturel et esthétique viable. Le modèle anticolonial, qui imprègne les *cultural studies* et les discours sur l'art, sape les soubassements du modernisme sans toutefois leur substituer autre chose que ce creusement lui-même, c'est-à-dire du vide. Et dans cette inlassable déconstruction de la voix du mâle blanc occidental, on n'entend plus guère, en sourdine, que celle d'une négativité sans projet.

Ce discours postcolonial apparaît aujourd'hui comme hégémonique, car il s'inscrit parfaitement dans l'idéologie identitaire postmoderne. Si l'on devait caricaturer ses contenus, on pourrait le faire ainsi : les œuvres du passé ne seraient que les produits des conditions historiques dans lesquelles elles apparurent, et nous devrions les interpréter selon une grille ethnosociologique, tandis que les œuvres contemporaines s'expliqueraient par leur naissance dans la mégapole universelle d'où elles tireraient leur signification spontanée. La ville, la ville, la ville... Le postmodernisme a ainsi substitué à l'universalisme abstrait et théorique du modernisme une autre forme de totalisation : celle, à la

fois symbolique et empirique, d'un cadre urbain infini qui serait le théâtre d'une lutte d'identités entre des immigrants et des sédentaires, et d'un conflit territorial entre l'espace public et le domaine privé. Ainsi se donne à voir la scène primitive de l'idéologie postmoderne : l'édification d'un gigantesque décor devant lequel se dresse l'échafaud où l'on doit liquider ce qui fut l'événement moderne, disséqué et pulvérisé dans un multiculturalisme identitaire. Le concept d'événement, théorisé par Alain Badiou, nous permet de regarder d'une autre façon la question de la modernité : à quoi sommes-nous fidèles ? À quel fait historique arrimons-nous notre action ? L'enjeu théorique de cet essai pourrait se résumer à la décision philosophique de rester fidèle au programme ouvert par le modernisme en tant qu'événement dans la pensée (tout en faisant le tri dans ses composantes), sans toutefois le perpétuer en tant que forme, car il ne s'agit ni d'abonder dans le sens de la fétichisation des principes modernistes à la mode dans l'art d'aujourd'hui, ni de reléguer au passé l'esprit qui l'animait.

Assigner le modernisme au début du XX^e siècle, en le ficelant aux idéologies politiques radicales qui constituaient son décor historique, en le punaisant une fois pour toutes au tableau de la « terreur » révolutionnaire, constitue une stratégie habile et fort répandue. Mais elle implique que l'on réduise l'événement moderne à une excroissance de l'Histoire, qu'on le limite à n'être que le produit de son temps. Or une œuvre de Kazimir Malevitch ou de Marcel Duchamp ne peut pas être considérée uniquement comme un produit de l'Histoire et des circonstances sociopolitiques qui l'ont vu naître : elle constitue également un événement qui génère des effets, influence son époque, bref produit l'histoire, autant qu'elle est le résultat logique d'une série de déterminismes. Si la pensée critique postmoderne insiste tant sur cette relation à sens unique entre l'art et l'histoire, c'est qu'elle constitue le cœur de cette politique de l'assignation, de cette idéologie de l'*appartenance* (au lieu, au moment) qui sous-tend l'essentiel de son discours. Elle se pose ainsi comme la négation de ces puissances de décentrement, de mise en route, de dé-collage, de désincrustation, qui fonde cette culture émergente que je qualifie ici d'*altermoderne*.

La pensée féministe et de récentes théories politiques de la sexualité, inspirées par les travaux de Michel Foucault ou Jacques Lacan, analysent le régime postidentitaire dans lequel est entré l'individu contemporain, affirmant que nous ne sommes pas davantage assignés à notre culture ou à notre pays qu'à un *genre*. Judith Butler considère comme acquis que « le sujet comme entité identique à soi n'est plus⁹ ». En ce qui concerne la vie sexuelle, la notion d'identité s'efface au profit d'actes « performés », de mises en scène de soi qui impliquent un mouvement permanent de la part du « sujet » : l'identité sexuelle, explique Butler, n'est rien d'autre qu'un jeu avec les codes, l'articulation de signes qu'un individu revêt sans y adhérer, procédant par citations de normes sexuelles plutôt qu'en s'identifiant irrévocablement à l'une d'elles. Nous sommes tous des *queers* en puissance : au-delà des assignations sexuelles, la totalité des composantes de notre identité relève de semblables

tactiques, susceptibles d'être jouées sur l'échiquier des cultures. La vie culturelle est ainsi faite de tensions entre la réification pure et simple que présuppose l'inclusion de soi dans une catégorie readymade (esthète amateur d'opéra, teenager gothique, lecteur de romans historiques...) et la mise en jeu des identités, qui implique une lutte contre toute adhérence : il faut affirmer que la consommation de signes culturels n'entraîne aucune connotation identitaire durable. Par définition, on n'est pas ce que l'on porte. En 1977, les punks anglais juxtaposaient sur leurs blousons de cuir des badges nazis et communistes. Ces croix gammées et ces faucilles arborées *ensemble* signifiaient avant tout la haine de toute logique d'assignation idéologique : contre l'évidence démonstrative (on doit *représenter* les signes que l'on porte, davantage encore que l'inverse), les punks choisirent le paradoxe flottant. Ce n'étaient là, épinglés, que des signes évidés par le choc de leur coprésence. L'appartenance à une communauté identitaire appartient à cette logique du badge. Affublé de signes dont la cohérence est attestée par une tradition, de vêtements intellectuels et esthétiques supposés composer un « corps naturel », le nationaliste contemporain se révèle être un *drag queen* qui s'ignore.

Plus haut dans ce chapitre, j'affirme la nécessité, pour un artiste congolais ou laotien, de pouvoir se *mesurer* à Jasper Johns ou Mike Kelley dans un même espace théorique, et de faire l'objet des mêmes critères d'évaluation esthétique. Le réflexe postmoderniste consisterait, ici, à dénoncer cette tentative d'alignement de l'*identité* togolaise ou laotienne sur un régime esthétique unique, donc soupçonnable d'*universalisme* : cependant, les cloisonnements identitaires sur lesquels repose l'éthique postmoderne fondent une discrimination d'autant plus subtile, et préservant d'autant mieux la domination de la culture occidentale, qu'elle s'exerce sous le masque généreux d'une idéologie de la « reconnaissance de l'autre ». Or si c'est bel et bien « en accord avec les codes et les références de [leur] propre culture », pour reprendre les termes de Jean-Hubert Martin, que les œuvres de Barthélemy Toguo, Kim Sooja ou Chris Ofili peuvent se voir interprétées, ces codes culturels et ces références identitaires ne seraient rien de plus que des éléments folkloriques s'ils n'étaient connectés à ce *plan de construction* que constitue le système de l'art, un socle qui dépend historiquement — du moins en grande partie — de la culture occidentale. Cette origine occidentale suffit-elle à disqualifier ce plan de construction ? Oui, si l'on croit que l'avenir de l'art passe par la simple coexistence d'identités dont il s'agirait de préserver l'autonomie. Non, si l'on pense que chacune de ces spécificités peut participer à l'émergence d'une modernité spécifique du XXI^e siècle, à construire à un niveau planétaire, par la coopération entre une multitude de *sèmes* culturels et par la traduction permanente des singularités : une altermodernité.

Ce système de l'art, ce plan de construction, ne peut fonctionner hors de la connaissance de son histoire : or celle-ci n'est pas close sur elle-même, mais s'enrichit en permanence — ainsi, c'est dans le passé que l'on peut aujourd'hui faire des découvertes, comme celle du mouvement Crystalliste apparu dans l'Éthiopie des années 1970, ou celle de la tradition du monochrome tantrique

dans l'Inde du XVII^e siècle... Cette histoire, il appartient aux artistes de tous pays de se l'approprier, dans tous les sens. Pour prendre un exemple récent, la manière dont un Rirkrit Tiravanija a construit des connexions entre la tradition bouddhiste et l'art conceptuel représente un modèle de transcodage historique et formel ; et à l'inverse, le geste de recharge qu'effectue Tetsuo Ozawa sur des objets issus de la culture traditionnelle japonaise, par l'entremise de pratiques issues du mouvement Fluxus, nous prouve que ce transcodage peut emprunter des chemins singuliers et originaux. Le bouddhisme multiplié par Dan Graham ; Fluxus multiplié par la tradition populaire japonaise : il ne s'agit pas pour les deux artistes précités d'accumuler dans leur œuvre des éléments hétérogènes, mais de construire des liens signifiants dans le texte infini de la culture mondiale. Bref, de produire des itinéraires dans le paysage des signes en assumant leur statut de *sémionnautes*, inventeurs de parcours à l'intérieur du paysage culturel, nomades cueilleurs de signes.

Mais comment défendre en même temps l'existence des singularités culturelles, et s'opposer à l'idée de juger les œuvres au nom de ces singularités, c'est-à-dire refuser de se tenir dans le droit fil de leurs traditions ? C'est cette aporie qui fonde le discours postmoderne, et qui en constitue la fragilité ontologique. En d'autres termes, la postmodernité consiste à *ne pas répondre* à la question. Car pour formuler une réponse, il faudrait choisir entre deux options opposées : un acquiescement tacite à la tradition, si l'on pense que chaque culture secrète ses propres critères de jugement et doit se voir estimée en fonction de ces critères, ou bien le pari de l'émergence d'une forme de pensée susceptible d'opérer des interconnexions entre des cultures disparates, sans que soit niée leur singularité. Le discours postmoderne, qui oscille entre la déconstruction critique du modernisme et l'atomisation multiculturaliste, favorise implicitement un infini *statu quo*. De ce point de vue, il représente une force répressive, en contribuant à maintenir les cultures mondiales dans un état de pseudo-authenticité, en entreposant les signes vivants dans un parc naturel des traditions et des modes de pensée où ils se tiennent disponibles pour toute entreprise de marchandisation. Qu'est-ce qui, alors, perturberait cette réification idéale ? Quel est cet objet soigneusement refoulé dont l'on perçoit les contours, en creux, dans ce dispositif idéologique ? Un mot à ne jamais prononcer : une modernité. Autrement dit, un projet collectif qui ne se rapporte à nulle origine, mais dont la direction transcenderait les codes culturels existants, et en emporterait les signes dans un mouvement nomade. Ce que j'appelle *altermodernité* désigne ainsi un plan de construction qui permettrait de nouveaux aiguillages interculturels, la construction d'un espace de négociations allant au-delà du multiculturalisme postmoderne, qui s'attache à l'origine des discours et des formes plutôt qu'à leur dynamique. À cette question de la provenance, il s'agit de substituer celle de la destination. « Où aller ? » Telle est la question moderne par excellence.

L'émergence de cette entité nouvelle implique l'invention d'un nouveau *personnage conceptuel* (dans le sens que Deleuze et Guattari donnaient à ce terme) qui opérerait la conjonction entre le modernisme et la globalisation.

Afin de le définir, il faudrait revenir sur l'un des textes fondateurs de la pensée sur l'art du XX^e siècle, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, de Walter Benjamin. Si cet essai de 1936 a été lu en regard de la production des images, il s'avère également porteur d'une éthique dont le potentiel demeure sous-estimé. Walter Benjamin y définit l'aura de l'œuvre d'art comme son « ici et maintenant », c'est-à-dire « l'unicité de sa présence au lieu où elle se trouve¹⁰ », unicité fondatrice de son authenticité et de son histoire. Avec la reproduction technique des images, explique-t-il, c'est cette notion d'authenticité qui se voit bouleversée, mais pas uniquement dans la sphère de l'art : les nouveaux modes de production de l'image impliquent à la fois de nouveaux rapports de travail et une redéfinition du sujet. Prenant le cinéma comme paradigme de ces nouveaux rapports, il explique que chacun d'entre nous, dans la foule des grandes cités, se retrouve désormais sous le regard de la caméra. « Le rôle des appareils dans la présentation des films, note-t-il, joue un rôle analogue à celui que joue, pour l'individu, l'ensemble de circonstances économiques qui ont augmenté de façon extraordinaire les domaines où il peut être testé¹¹. » La prise de vues cinématographique devient le modèle absolu de contrôle du cheptel humain, et elle va considérablement modifier l'exercice du pouvoir politique. Avec l'apparition des actualités cinématographiques, poursuit Benjamin, chacun peut être filmé dans la rue, et trouver dans des médias en développement la possibilité de se faire entendre : il en tire la conclusion étonnante qu'« entre l'auteur et le public, la différence est en voie (...) de devenir de moins en moins fondamentale. Elle n'est plus que fonctionnelle, et peut varier selon les circonstances¹² ».

C'est sur ce point précis qu'il faut prendre Walter Benjamin au mot, et imaginer que l'ère qu'il annonce a fini par produire une nouvelle figure du sujet, débarrassée de cette « aura » psychologique que représente la sacro-sainte identité. On repère cette figure dans la description que fait Benjamin du prototype de ce nouveau prolétaire : l'acteur de cinéma. Celui-ci évolue dans un contexte morcelé qu'il ne maîtrise pas, où il « ne vend pas seulement sa force de travail, mais sa peau et ses cheveux, son cœur et ses reins¹³ ». Ce chapitre sur le comédien ouvre sur une longue citation de Luigi Pirandello, expliquant en substance que « les acteurs de cinéma se sentent comme en exil¹⁴ », c'est-à-dire étrangers à l'image d'eux-mêmes que restitue la caméra. Selon Benjamin, « ce sentiment ressemble, d'entrée de jeu, à celui qu'éprouve tout homme quand il se retrouve devant la glace. Mais désormais son image dans le miroir se sépare de lui, elle est devenue transportable¹⁵ ». Une image transportable, un miroir en marche : le destin du sujet dans le monde de la reproduction illimitée est celui d'un perpétuel exilé. Un siècle plus tard, nous évoluons dans un univers mental où chacun d'entre nous vit, chaque jour, l'expérience du comédien de Benjamin : il nous est difficile de fonder notre identité sur un sol stable, manque qui nous incite à adhérer à une communauté pourvoyeuse d'identité, ou à l'inverse à errer dans l'espace désincarné. Dans ce monde de l'inauthentique, quadrillé par l'ingénierie domestique des images et les caméras de contrôle, standardisé par l'industrie mondiale de l'imaginaire, les

signes circulent davantage que les forces qui les informent : nous ne pouvons qu'évoluer dans les cultures sans nous identifier à elles, créer de la singularité sans nous y immerger, surfer sur les formes sans les pénétrer. Sans doute ce destin d'*homme sans aura* (sans « lointain », donc, ce qui signifie ici : sans origine) est-il encore plus difficile à accepter pour un Occidental, héritier d'une culture dans laquelle les valeurs tendent à la totalité et à l'universel. C'est pourtant celui qu'il nous faut assumer aujourd'hui, à moins d'opter pour les identités dures dont les nationalismes et les intégrismes nous tendent la panoplie, ou pour les groupes-sujets mous que propose la pensée postmoderne.

Ce dilemme peut s'exprimer sous la forme suivante : d'un côté, s'unir avec ceux qui *proviennent* d'un même lieu, qu'il s'agisse d'une nation, d'une culture ou d'une communauté d'intérêts. De l'autre, rejoindre ceux qui *se dirigent* vers un même endroit, même si celui-ci demeure flou et hypothétique. L'événement moderne, en son essence, se présente comme la constitution d'un groupe qui traverse, en les arrachant, les appartenances et les origines : quels que soient leur genre, leur classe sociale, leur culture, leur origine géographique ou historique et leur orientation sexuelle, ils constituent une troupe définie par sa direction et sa vitesse, une tribu nomade délestée de tout ancrage antérieur, de toute identité fixe. Pour employer une autre image, le moment moderne s'apparente à une émulsion : le liquide social et culturel s'agite sous l'effet d'un mouvement, produisant un alliage qui mélange, sans les dissoudre, les ingrédients séparés qui entrent dans sa composition. Ce que je nomme altermoderne, c'est précisément l'émergence, en ce début du XXI^e siècle, d'un processus analogue : un nouveau *précipité* culturel, ou encore la formation d'un peuple mobile d'artistes et de penseurs choisissant d'aller dans la même direction. Une mise en route, un exode.

Cette modernité du XXI^e siècle, née de négociations planétaires et décentrées, de multiples discussions entre des acteurs issus de cultures différentes, de la confrontation de discours hétérogènes, ne pourra être que *polyglotte* : l'altermoderne s'annonce comme une modernité traductrice, à l'opposé du récit moderne du XX^e siècle dont le « progressisme » parlait la langue abstraite de l'Occident colonial. Et cette recherche d'un accord productif entre des discours singuliers, cet effort permanent de coordination, cette constante élaboration d'agencements permettant à des éléments disparates de fonctionner ensemble, constitue à la fois son moteur et son contenu. Cette opération qui transforme chaque artiste, chaque auteur, en un traducteur de soi-même, implique que l'on accepte que nulle parole ne porte le sceau d'une quelconque « authenticité » : nous entrons dans l'ère du sous-titrage universel, du *dubbing* généralisé. Une ère qui valorise les liens que tissent les textes et les images, les parcours inventés par les artistes au sein d'un paysage multiculturel, les passages qu'ils aménagent entre les formats d'expression et de communication.

←

2

Michael Hardt et Toni Negri, *Empire*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 2004, p. 196.

←

3

Slavoj Zizek, *Bienvenue dans le désert du réel*, Paris, Flammarion, 2006.

←

4

Gayatri Spivak, *In Other Worlds : Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen, 1987, p. 205.

←

5

« Partages d'exotismes », catalogue de la Biennale de Lyon 2001, p. 124.

←

6

Voir Hal Foster, *op. cit.*, p. 225-231.

←

7

Jean-Paul Sartre, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983, p. 59-60.

←

8

Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, in *Anthropologie structurale*, t. 2, Paris, Plon, 1996, p. 415.

←

9

Judith Butler, *Bodies that Matter*, p. 230.

←

10

Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Écrits*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, p. 90.

←

11

Ibid., p. 104.

←

12

Ibid., p. 110.

←

13

Ibid., p. 108.

←

14

Ibid., p. 105.

←

15

Ibid., p. 107.

←

2

Radicaux et radicans

Afin de mieux saisir les enjeux de ce mouvement de dé-collage des identités et des signes, il importe de revenir sur le modernisme, hanté par la passion de la *radicalité* : élaguer, épurer, éliminer, soustraire, faire retour sur un principe premier, tel fut le dénominateur commun de toutes les avant-gardes du XX^e siècle. L'inconscient pour le surréalisme, la notion de *choix* pour le readymade duchampien, la *situation vécue* pour l'Internationale situationniste, l'axiome « art = vie » pour le mouvement Fluxus, le plan du tableau dans le monochrome... Autant de *principes* à partir desquels se déploie, dans l'art moderne, une métaphysique de la racine. Revenir au point de départ, pour tout recommencer et fonder un nouveau langage débarrassé de ses scories. Alain Badiou compare cette passion de la « soustraction » à un travail d'*épuration*, sans oblitérer les sinistres connotations politiques du mot : dans le modernisme, écrit-il, se manifeste toujours une « passion du commencement », c'est-à-dire la nécessité de faire le vide, la table rase, comme condition même d'un discours qui inaugure et sème les graines de l'avenir : la racine. Si « la force s'acquiert par l'épuration de la forme¹ », alors le *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevitch « est, dans l'ordre de la peinture, le comble de l'épuration² ». Ce perpétuel *retour à l'origine* opéré par les avant-gardes implique que dans le régime radical de l'art, le *nouveau* devienne un critère esthétique en soi, fondé sur une antécédence, sur l'établissement d'une généalogie à l'intérieur de laquelle se distribueront ultérieurement une hiérarchie et des valeurs. Paradoxalement, ce geste de « père fondateur³ » équivaut à la présentation d'une possible fin de l'art : aboutissement et commencement *en même temps*, l'œuvre radicale constitue une épiphanie du présent, ouvrant sur un territoire que l'on peut arpenter en allant vers le passé comme vers le futur. Ainsi, quand Alexandre Rodchenko expose en 1921 un triptyque composé de trois panneaux monochromes rouge, bleu et jaune, il peut affirmer qu'il s'agit là de la fin de la peinture et que « la représentation ne sera plus », *en même temps* qu'il inaugure une nouvelle tradition picturale. Et lorsque Marcel Duchamp expose en 1914 son premier véritable readymade, le porte-bouteilles, la radicalité de son geste pourrait passer pour indépassable, alors même qu'elle nourrira un pan entier de l'histoire de l'art du XX^e siècle.

Cette vision darwiniste du modernisme pictural se donne à voir avec netteté dans les écrits d'un grand théoricien de l'art du XX^e siècle, Clement Greenberg : elle s'organise autour d'une vision *radicale*, dont l'« autopurification » constitue le principe premier. C'est à partir de cette quête de la « pure opticalité » que le critique new-yorkais peut développer un récit

historique cohérent de l'évolution artistique, pourvu d'une origine et d'une finalité : la peinture progresse vers sa spécification en tant que médium, éliminant d'elle-même tout ce qui ne lui est pas consubstantiel et nécessaire. La loi du modernisme, écrit Greenberg, implique que « les conditions non essentielles à la viabilité d'un moyen d'expression (médium) soient rejetées aussitôt reconnues⁴ ». Dans ce récit, la racine représente à la fois une origine mythique et une destination idéale.

Bien que se situant à l'opposé en termes de présupposés esthétiques, les thèses de l'Internationale situationniste relèvent toutefois d'une radicalité similaire. Entre 1957, son acte de naissance lors du fameux congrès d'Alba, jusqu'à sa dissolution décrétée par Guy Debord en 1972, l'I. S. évolue vers une pureté idéologique qui lui fera « éliminer » de ses rangs tous les artistes professionnels, puis tous les membres suspects de complaisance envers l'activité artistique. Le radicalisme de l'I. S. renvoie au moment mythique de l'instauration de la division du travail dans la cité : l'art, en tant que pratique autonome, doit être aboli au profit de sa dissolution dans des « situations vécues » indépendantes de tout champ disciplinaire et de toute technique spécifique. La « racine » du situationnisme plonge dans la période historique où l'art ne constituait pas une « activité séparée » des autres travaux humains. Cet enracinement dans le passé explique d'ailleurs la tonalité nostalgique de nombre de ses productions, et au premier chef les films réalisés par Guy Debord, où abondent les références au Moyen Âge et notamment à François Villon, ou au XVII^e siècle français, du cardinal de Retz à Bossuet. Des racines...

Le noyau du discours postmoderne n'est autre que son travail de sape contre la radicalité et contre tout ancrage esthétique partisan : depuis la vogue de l'art *simulationniste* dans les années 1980 (le simulacre est un signifiant sans signifié, un signe flottant) jusqu'à l'exaltation actuelle de ces « identités » composées de signes, réduites à une pure valeur d'échange sur le marché des exotismes, toute *radicalité* semble avoir disparu en art. Et si l'on persiste à employer ce terme pour qualifier certaines œuvres récentes, il faut avouer que c'est par le double effet d'une paresse et d'une nostalgie : car il n'est pas de véritable radicalité sans désir impératif de recommencement, ni sans un geste d'épuration qui prenne la valeur d'un programme. La violence formelle, une certaine brutalité esthétique, ou tout simplement le refus de la compromission, ne peuvent suffire à y prétendre. Manque la passion de la *soustraction* et l'effet d'entraînement : la radicalité moderniste vaut pour tous, et l'on doit y adhérer sous peine de se voir placé dans le camp des tièdes et des collaborateurs de la tradition : la radicalité n'est jamais seule... Le modernisme radical n'aurait pu exister sans un phénomène d'identification entre l'artiste et le prolétaire considéré comme force motrice de l'Histoire — dans le prolongement du coup de force théorique de Karl Marx appelant à revenir à l'origine du travail social, c'est-à-dire à un état précapitaliste (augmenté du concept de propriété collective) du système de production. La métamorphose du capitalisme à la fin du XIX^e siècle, puis sa domination incontestée sous la forme présente de la *globalisation*, ont parachevé un travail de *déracinement* qui représente, selon Deleuze et Guattari, son projet même : la machine capitaliste remplace les codes locaux

par des flux de capitaux, délocalise l'imaginaire, transforme les individus en force de travail ; elle travaille, en dernière instance, à la réalisation d'un tableau abstrait.

Le postmodernisme esthétique se signale ainsi par l'instauration d'un imaginaire de la flottaison et de la fluidité, qui renvoie à ce vaste mouvement de déterritorialisation par lequel le capitalisme se réalise. Dès la fin des années 1970, avec l'apparition de pratiques artistiques qui ne sont plus indexées sur l'idée d'un changement social radical, et notamment le retour à une peinture citationnelle empruntant indifféremment ses formes à des traditions iconographiques et des styles historiques variés, l'on peut ainsi percevoir les signes d'une conception « liquide » de la culture, pour reprendre le terme de Zygmunt Bauman⁵ : les matériaux de l'histoire de l'art s'avèrent disponibles, utilisables en tant que simples signes, comme dévitalisés par leur séparation d'avec les significations idéologiques qui justifiaient leur apparition à un moment précis de l'Histoire, et qui répondaient à une situation spécifique. Les œuvres de Joseph Beuys ou Piet Mondrian deviennent alors, à travers les citations des artistes postmodernes, des formes vides dont le sens cède la place au style, par l'affirmation d'un éclectisme se résumant à ne lire que les titres des livres et à ne considérer les formes que comme des signes vestimentaires. « Ce qui est en jeu dans cette caricature du rêve humaniste (la disponibilité atemporelle de toutes cultures, passées ou étrangères), écrit Yve-Alain Bois, ce n'est pas tant l'homogénéisation de la haute et de la basse culture que craignaient Greenberg et Adorno, c'est surtout la dévitalisation "antiquaire" de l'Histoire, désormais transformée en simple marchandise⁶. » Et la marchandise que produit l'art, c'est le style. Le style, défini comme ensemble de signes de reconnaissance visuels déclinable à l'infini : Piet Mondrian devenu motif, ou Joseph Beuys sans utopie...

Si l'esthétique postmoderne est née de l'extinction du radicalisme politique, il ne faut pas oublier qu'elle apparaît au moment précis, au tournant des années 1980, où la production culturelle et médiatique prend un essor exponentiel. C'est le grand encombrement de notre époque, dont témoigne la prolifération chaotique des produits culturels, des images, des médias et des commentaires, qui a réduit à néant la possibilité même d'une table rase : surchargés de signes, immergés dans une masse d'œuvres en constante progression, nous ne disposons même plus d'une forme imaginaire ou d'un concept pour penser le *recommencement*, sans même parler d'une alternative aux cadres économiques ou politiques dans lesquels nous vivons. La fin du modernisme coïncide ainsi avec l'acceptation tacite de l'encombrement comme mode de vie parmi les choses. Selon Jean-François Lyotard, le postmoderne se signale par le fait que « l'architecture se trouve condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité⁷ ». Là où les futuristes appelaient à raser Venise, il s'agira désormais d'en explorer les ruelles et les ponts. À partir du début des années 1980, la forte présence de l'image de la *ruine* et des décombres dans les écrits théoriques et dans les pratiques

artistiques renvoie au problème de l'encombrement : l'édifice moderniste s'est écroulé et les signes flottent, n'étant plus lestés par le poids de l'Histoire.

Dans un texte publié en 1980, *The Allegorical Impulse*, Craig Owens perçoit cette fragmentation comme la base d'un langage allégorique, à l'opposé d'un modernisme caractérisé par son symbolisme⁸. Il le relie au « décentrement » du langage, identifié par Jacques Derrida comme une figure clé de la postmodernité : les signes ne sont plus que des référents culturels, qui ne sont plus indexés à un réel. Ce sont les ruines décomposées de l'Histoire, selon Owens, qui apparaissent dans les œuvres postmodernes au tournant des années 1980. Benjamin Buchloh n'est pas si éloigné de lui, lorsqu'il évoque à la même époque ces stratégies artistiques « de fragmentation et de juxtaposition dialectique de fragments, et de dissociation du signifiant et du signifié⁹ ». L'entrée en scène, au début de ce XXI^e siècle, de la Chine, de l'Inde, des grands pays d'Asie et d'Europe de l'Est, marque le début d'une nouvelle période à la fois pour l'économie et pour l'imaginaire mondial : Shanghai se reconstruit sur le principe de la table rase, mais sans qu'aucune idéologie ne sous-tende ce bond en avant, sinon celle du profit... Le modernisme resurgit alors sous la forme fantomatique du *progrès*, assimilé ici à la croissance économique. Et le monde occidental observe, fasciné, la manière dont la Chine éradique son histoire sans pour autant se réclamer d'une quelconque radicalité, dans le simple but de mieux flotter dans les puissants courants de l'économie globalisée.

Qu'en est-il alors de la racine, obsession du XX^e siècle moderniste ? À la fois *origine* et principe à partir duquel croît un organisme, facteur identitaire et formatage, appartenances et destinées, la racine devient, paradoxalement, le cœur de l'imaginaire de la globalisation, alors même que s'estompe sa réalité vivante au profit de sa valeur symbolique et de son caractère artificiel. D'un côté, on la revendique comme principe d'assignation et de discrimination, en réaction à cette même globalisation. En son nom se développent le racisme et les idéologies traditionalistes, l'exclusion de l'autre. En face, au nom d'un nécessaire déracinement, se multiplient les mesures visant à l'uniformisation, à l'effacement des vieilles identités et des singularités historiques. Si, pour le modernisme, le « retour à la racine » signifiait la possibilité du recommencement radical et le désir d'une humanité nouvelle, elle ne représente plus pour l'individu postmoderne que son assignation à une identité — refusée ou mythifiée, mais jouant en tout cas le rôle d'un cadre naturel. Quels sont les liens qui unissent les individus à leur environnement social et politique ? Dans les débats sur l'immigration, on perçoit la forme exacerbée de cette interrogation, dont le nationalisme et l'intégrisme religieux sont les inquiétantes caricatures.

« J'étais assez content d'être un déraciné, avouait Marcel Duchamp à la fin de sa vie. Parce que, justement, je craignais l'influence de la racine sur moi. Je voulais m'en débarrasser. Quand je me suis trouvé de l'autre côté, il n'y avait pas de racine du tout puisque j'étais né en Europe, alors c'était facile. J'étais là dans un bain agréable puisque je pouvais nager tranquillement tandis qu'on ne

peut pas nager tranquillement quand il y a trop de racines, comprenez-vous¹⁰ ? »

Sans confondre l'enracinement identitaire (qui distingue entre « nous » et « les autres » en exaltant la terre ou la filiation) et la radicalité moderniste (qui implique l'humanité tout entière dans un fantasme de recommencement), force est de constater que l'un comme l'autre n'imaginent pas que l'on puisse constituer un sujet individuel ou collectif sans ancrage, sans point fixe, sans amarres. En nageant, comme le fit tout au long de sa vie l'auteur des « Sculptures de voyage ».

L'immigré, l'exilé, le touriste, l'errant urbain, sont pourtant les figures dominantes de la culture contemporaine. L'individu de ce début de XXI^e siècle évoque, pour rester dans un lexique végétal, ces plantes qui ne s'en remettent pas à une racine unique pour croître mais progressent en tous sens sur les surfaces qui s'offrent à elles en y accrochant de multiples pitons, tel le lierre. Celui-ci appartient à la famille botanique des *radicans*, qui font pousser leurs racines au fur et à mesure de leur avancée, contrairement aux *radicaux* dont l'évolution est déterminée par l'ancrage dans un sol. La tige du chiendent est radicante, tout comme les drageons du fraisier : ils font pousser des racines secondaires aux côtés de la principale. Le radican se développe en fonction du sol qui l'accueille, il en suit les circonvolutions, s'adapte à sa surface et à ses composantes géologiques : il se *traduit* dans les termes de l'espace où il évolue. Par sa signification à la fois dynamique et dialogique, l'adjectif *radican* qualifie ce sujet contemporain tenaillé entre la nécessité d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre. Il définit le sujet comme un objet de négociations.

L'art contemporain fournit de nouveaux modèles à cet individu en perpétuel réenracinement, car il constitue un laboratoire des identités : ainsi les artistes d'aujourd'hui expriment moins la tradition dont ils sont issus que le parcours qu'ils accomplissent entre celle-ci et les divers contextes qu'ils traversent, en réalisant des actes de *traduction*. Là où le modernisme procédait par soustraction afin de désenfouir la racine-principe, l'artiste contemporain procède par sélection, ajouts, puis multiplications : il ne recherche pas un état idéal du Moi, de l'art ou de la société, mais organise les signes afin de multiplier une identité par une autre. Mike Kelley peut ainsi aborder ses lointaines origines irlandaises dans une installation comme reconstituer un monument chinois situé près de chez lui à Los Angeles. Le *radican* peut sans dommage se couper de ses racines premières, se réacclimater : il n'existe pas d'origine unique, mais des enracinements successifs, simultanés ou croisés. Quand l'artiste radical entendait retourner vers un lieu originel, le radican se met en route, et sans disposer de nul endroit où *revenir* : il n'existe dans son univers ni origine ni fin, sauf celles qu'il décide de se fixer à lui-même. On peut emporter avec soi des fragments d'identité, à condition de les transplanter sur d'autres sols et d'accepter leur permanente métamorphose — une sorte de métempsychose volontaire, préférant à toute incarnation le jeu des panoplies successives et des

abris précaires. Ainsi les contacts avec le sol se réduisent-ils, car on choisit ceux-ci plus qu'on ne les subit : on fore la terre d'un campement, on reste à la surface d'un habitat, peu importe. Ce qui compte désormais, c'est la faculté d'acclimatation à des contextes divers, et les produits (les idées, les formes) que génèrent ces acculturations temporaires.

À partir d'une réalité sociologique et historique — celle de l'ère des flux migratoires, du nomadisme planétaire, de la mondialisation des flux financiers et commerciaux — un nouveau style de vie et de pensée se dessine, qui permet d'habiter pleinement ladite réalité, au lieu de la subir ou d'y résister par inertie. Le capitalisme global semble avoir confisqué les flux, la vitesse, le nomadisme ? Soyons plus mobiles encore. Pas question de se laisser acculer, contraints et forcés, à saluer la stagnation comme un idéal. L'imaginaire mondial est dominé par la flexibilité ? Inventons de nouvelles significations pour celle-ci, inoculons de la longue durée et de l'extrême lenteur au centre même de la vitesse, plutôt que de lui opposer des postures rigides ou nostalgiques. La force de ce style de pensée émergent réside dans des protocoles de *mise en route* : il s'agit d'élaborer une pensée nomade, qui s'organise en circuits et par expérimentations, et non pas en termes d'installation permanente, de pérennisation, de bâti. À la précarisation de notre expérience, opposons une pensée résolument précaire, qui s'insère et s'inocule dans les réseaux même qui nous étouffent. La crainte de la mobilité, l'effroi qui saisit l'opinion éclairée aux simples mots de *nomadisme* ou de *flexibilité*, fait penser aux soldats anarchistes inventés par Alfred Jarry : lorsqu'on leur ordonnait de tourner à gauche, ils tournaient à droite, obéissant donc toujours au pouvoir tout en se rebellant ouvertement contre lui... Ces notions ne sont pas mauvaises en soi, contrairement au scénario qui les réquisitionne.

L'artiste radican invente des parcours parmi les signes : *sémionaute*, il met les formes en mouvement, inventant par elles et avec elles des trajets par lesquels il s'élabore en tant que sujet, en même temps que se constitue son corpus d'œuvres¹¹. Il découpe des fragments de signification, recueille des échantillons ; il constitue des herbiers de formes. Ce qui pourrait apparaître aujourd'hui comme étrange, c'est à l'inverse le geste d'un *retour au principe* : peinture, sculpture, ne se conçoivent plus comme des entités dont on se contenterait d'explorer les composantes. (À moins de ne considérer que des segments d'histoire de ces « origines ».) L'art radican implique ainsi la fin du « médium spécifique », l'abandon des exclusives disciplinaires. La radicalité moderniste s'était donné pour objectif la mort de l'activité artistique en tant que telle, son dépassement dans une « fin de l'art » imaginée en tant qu'horizon historique où l'art se serait dissous dans la vie quotidienne : le mytique « dépassement de l'art ». La *radicanité* altermoderne demeure étrangère à de telles figures de dissolution : son mouvement spontané consisterait plutôt à transplanter l'art sur des territoires hétérogènes, à le confronter à tous les formats disponibles. Rien ne lui est plus étranger qu'une pensée disciplinaire, qu'une pensée de la *spécificité du médium* — idée sédentaire s'il en est, qui se résume à cultiver son champ.

La traduction est, par essence, un déplacement : elle fait bouger le sens d'un texte d'une forme linguistique à une autre, et donne à voir ces tremblements. Transportant l'objet dont elle s'empare, elle se porte à la rencontre de l'autre pour lui présenter de l'étranger sous une forme familière : *je t'apporte ce qui fut dit dans une autre langue que la tienne...* Le radican se présente comme une pensée de la traduction : l'enracinement précaire implique l'entrée en contact avec un sol d'accueil, un territoire inconnu. Chaque point de contact qui forme la ligne radicante représente ainsi un effort de traduction. L'art, dans cette perspective, ne se définit pas comme une essence qu'il s'agirait de perpétuer (sous la forme d'une catégorie disciplinaire close sur elle-même) mais comme une matière gazeuse susceptible de « remplir » les activités humaines les plus diverses, avant de se solidifier de nouveau sous la forme qui en constitue la visibilité en tant que telle : l'œuvre. L'adjectif « gazeux » n'effraie ici que ceux qui ne perçoivent de l'art que son régime de visibilité institutionnelle¹². Tout comme le mot « immatériel », c'est un terme qui n'est péjoratif que pour ceux qui ne veulent pas voir.

C'est à l'historicité de l'arbre, à sa verticalité, à son enracinement, que Gilles Deleuze et Félix Guattari opposèrent dans leur essai *Mille plateaux* l'image du *rhizome*, popularisée dans les années 1990 par l'apparition du réseau Internet — auquel elle fournit une métaphore idéale, par sa structure fluide et non hiérarchique, maillage de significations connectées les unes aux autres. « N'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine, qui fixent un point, un ordre¹³. » La radicalité de l'arbre, la simultanéité multiple du rhizome : quelle est la qualité spécifique du *radican* par rapport à ces deux autres modèles de croissance du vivant ? Tout d'abord, contrairement au rhizome qui se définit comme une *multiplicité* mettant d'emblée en retrait la question du sujet, le radican prend la forme d'une trajectoire, d'un parcours, d'un cheminement effectué par un sujet singulier. « Une multiplicité, expliquent Deleuze et Guattari, n'a ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions¹⁴... » Le radican, à l'inverse, implique un sujet. Mais celui-ci ne se résume pas à une identité stable et fermée sur elle-même. Il n'existe que sous la forme dynamique de son errance et par les contours du circuit dont il trace la progression, qui sont ses deux modes de visibilité : en d'autres termes, c'est le mouvement qui permet *in fine* la constitution d'une identité. En revanche, le concept de rhizome implique l'idée d'une subjectivation par la capture, la connexion, l'ouverture au dehors : lorsque la guêpe féconde l'orchidée, un nouveau territoire subjectif se crée, par branchement, et ce territoire excède l'animal comme le végétal.

La figure du sujet définie par le *radican* s'apparente à celle que défend la pensée *queer*, à savoir une composition du Moi par emprunts, citations et voisinages, pur constructivisme donc. Le radican diffère ainsi du rhizome par l'accent qu'il met sur l'itinéraire, le parcours, comme récit dialogué, ou intersubjectif, entre le sujet et les surfaces qu'il traverse, sur lesquelles il

accroche ses racines afin de produire ce que l'on pourrait appeler une *installation* : on s'installe dans une situation, dans un lieu, de manière précaire ; et l'identité du sujet n'est autre que le résultat temporaire de ce campement, durant lequel s'effectuent des actes de traduction. Traduction d'un parcours dans la langue locale, traduction de soi dans un milieu, traduction dans les deux sens. Le sujet radinant se présente ainsi comme une construction, un montage : autrement dit une œuvre, née d'une infinie négociation.

Surgit alors une question cruciale : pouvons-nous réellement nous libérer de nos racines, c'est-à-dire accéder à une position d'où l'on ne dépendrait plus des déterminismes culturels, des réflexes visuels et mentaux du groupe social dans lequel nous sommes nés, des formes et des styles de vie qui se sont gravés dans notre mémoire ? Rien n'est moins sûr. Les déterminismes culturels impriment fortement leur marque en nous, tour à tour vécus comme une nature dont on ne peut se déprendre, comme un ensemble de programmes que nous aurions pour tâche de réaliser afin de nous inscrire dans une *communauté*, comme des valeurs-signes qui donnent un prix à notre singularité. Mais faut-il oublier d'où l'on vient sitôt que l'on ambitionne de voyager ? La pensée radicante n'est pas une apologie de l'amnésie volontaire, mais celle du relativisme, de la désadhésion et du *départ* ; ce ne sont ni la tradition ni les cultures locales qui constituent ses véritables adversaires, mais l'enfermement dans des schémas culturels readymade — quand les habitudes deviennent formes — et l'enracinement, dès que celui-ci se constitue en rhétorique identitaire. Il ne s'agit pas de refuser son héritage, mais d'apprendre à le dilapider ; de tracer la ligne au long de laquelle on emportera ce bagage, pour en disséminer le contenu et l'investir dans des situations. En termes esthétiques, le radinant implique un parti pris nomade, dont la caractéristique première serait l'habitation de structures existantes : accepter de devenir le locataire des formes présentes, quitte à les modifier plus ou moins fortement¹⁵. Cela peut aussi signifier le tracé d'une errance calculée, par laquelle un artiste refuse toute appartenance à un espace-temps fixe, et toute assignation à une famille esthétique identifiable ou irrévocable.

Dans tous les cas, le sujet de la globalisation évolue à une époque qui favorise les diasporas individuelles et choisies, incite à l'immigration volontaire ou subie. C'est la notion même d'espace qui se voit bouleversée : dans notre imaginaire de l'habitat, la fixité sédentaire ne représente plus qu'une option parmi d'autres. Avant-courriers de cette métamorphose, les artistes contemporains ont compris que l'on peut résider à l'intérieur d'un circuit aussi bien qu'au cœur d'un espace stable ; que l'identité se construit aussi bien en mouvement que par imprégnation ; que la géographie est aussi et toujours une psychogéographie. On peut ainsi habiter dans un mouvement d'aller-retour entre différents espaces : aéroports, voitures ou gares deviennent les nouvelles métaphores de la maison, tout comme la marche ou le déplacement en avion, de nouveaux modes de dessin. Le radinant est l'habitant par excellence de cet imaginaire de la précarité spatiale, praticien du décollage des appartenances. Il

répond ainsi, sans se confondre avec elles, aux conditions de vie provoquées directement ou indirectement par la globalisation.

Celle-ci questionne avant tout nos modes de représentation. Plus exactement, elle est le lieu d'un bouleversement total des rapports entre figuration et abstraction. Car là où le modernisme est lié à la machine capitaliste, c'est précisément au niveau de la représentation du monde ; là où se fabrique l'image générale que nous en avons, puis les multiples images produites par les artistes, qui peuvent répercuter, confirmer ou infirmer celle-ci. Agent propagateur d'un virus abstrait (« déterritorialisant », pour employer un terme deleuzien), la globalisation substitue aux singularités locales ses logos, ses organigrammes, ses formules et ses recodages. Coca-Cola est un logo sans lieu ; à l'inverse, chaque bouteille de Château Yquem enclôt une histoire, fondée sur un territoire spécifique. Cette histoire s'avère toutefois mobile : on l'emporte avec la bouteille, échantillon portatif du terroir. Le moment où les groupes humains perdent tout contact vivant avec la représentation est le *moment abstrait* par lequel le capitalisme unifie ses propriétés : la globalisation porte ainsi en elle un projet iconographique implicite, celui de substituer à la figuration de l'espace-temps vécu tout un appareillage d'abstractions, dont la fonction est double. D'une part, ces « abstractions » viennent camoufler la standardisation forcée du monde par des images génériques, à la manière d'une palissade de chantier. D'autre part, elles légitiment ce processus en imposant, contre des imaginaires indigènes, un registre imaginaire abstrait qui met le répertoire historique de l'abstraction moderniste au service d'un ersatz d'universalisme teinté de « respect des cultures ».

Mais se dé-coller ainsi du territoire, s'affranchir du poids des traditions nationales, n'est-ce pas le moyen de lutter contre cette « assignation à résidence » que je critiquais plus haut ? Il faut ici distinguer entre la mise en mouvement des identités dans un projet nomade et la constitution d'une citoyenneté élastique basée sur les besoins du capital, baignant dans une culture hors-sol. D'un côté, la création de relations entre le sujet et les territoires singuliers qu'il traverse ; de l'autre, la production industrielle d'images-écran permettant de détacher les individus et les groupes de leur environnement, d'empêcher tout rapport vital à un lieu spécifique. Lorsque les mineurs colombiens ou russes employés par une multinationale suisse, Glencore, se voient licenciés au nom de nouvelles délocalisations plus rentables, à quelle image du pouvoir sont-ils confrontés ? À une image abstraite. Des employés interchangeables, un pouvoir irréprésentable, l'administration d'un empire inlocalisable. Les nouveaux pouvoirs n'ont pas de lieu : ils se déploient dans le temps. Coca-Cola assied le sien sur la répétition de son nom par la publicité, nouvelle architecture du pouvoir. Comment prendre la Bastille, si elle est invisible et protéiforme ? Le rôle politique de l'art contemporain réside dans cet affrontement avec un réel qui se défile, n'apparaissant que sous forme de logos et d'entités infigurables : flux, mouvements de capitaux, répétition et distribution de l'information, autant d'images génériques qui entendent échapper à toute visualisation non contrôlée par la communication. Le rôle de

l'art est de devenir l'écran-radar sur lequel ces formes furtives, repérées et incarnées, peuvent enfin apparaître et se voir nommées ou figurées.

La peinture de Sarah Morris, qui représente les lieux du pouvoir à l'aide d'un vocabulaire formel emprunté à l'art minimal, qu'il s'agisse du siège social d'une multinationale ou de l'urbanisme chinois, témoigne d'un rapport renouvelé entre figuration et abstraction, perceptible également dans la peinture de Julie Mehretu ou de Franz Ackermann : face à une réalité insaisissable par des moyens plastiques « figuratifs », le lexique abstrait, diagrammatique, statistique ou infographique permet de faire apparaître les formes furtives du commandement, la structure de notre réalité politique. Quand Liam Gillick décompose l'espace d'une usine en une série de sculptures minimalistes articulées à un récit, il pose du singulier sur du pluriel abstrait. Quand Nathan Coley modélise la totalité des édifices religieux d'Édimbourg, il fait apparaître l'histoire spécifique d'une cité par une image aveuglante (*The Lamp of Sacrifice*, 2004). Quand Gerard Byrne reconstitue des entretiens parus dans la presse avec l'aide d'acteurs jouant le rôle des personnalités interrogées, il fait revivre, en les incarnant, des fragments de notre histoire. Quand Kirsten Pieroth explore la biographie de Thomas Edison, elle personnifie ce qui, au fil du temps, est devenu une entité abstraite. Faire ainsi passer l'abstraction, devenue outil idéologique, du côté de la singularité, en la résolvant dans des situations spécifiques, constitue une opération plastique dotée d'un fort potentiel politique. Si les codes de la représentation dominante du monde relèvent de l'abstraction, c'est que celle-ci se présente comme le langage même de l'inéluctable ; les agissements des groupes et des individus, présentés par le pouvoir sous la forme d'une météorologie, permettent de perpétuer un système de domination. Ainsi les « blancs » qui ponctuent la cartographie satellitaire du site Google Earth correspondent-ils à des intérêts stratégiques, militaires ou industriels : le rôle de l'art est de les remplir, à travers le libre jeu des récits et des diagrammes, en utilisant les outils de représentation adéquats. On ne combat l'abstraction irréaliste que par une autre abstraction, qui donne à voir ce que dissimulent les cartographies officielles et les représentations autorisées.

La modernité en peinture, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, fut une conquête de son autonomie par rapport aux déterminations idéologiques, la valorisation de la forme comme dotée d'une valeur indépendante du *sujet* représenté, et de la « ressemblance », sur lesquelles se fondait alors la valeur d'échange. Cette autonomie passa également par l'adoption d'un impératif catégorique et implicite : la vie et l'œuvre communiquent entre elles, selon des voies choisies par l'artiste. L'altermodernité contemporaine, elle, naît dans le chaos culturel produit par la globalisation et la marchandisation du monde : elle doit ainsi conquérir son autonomie par rapport aux différents modes d'assignation identitaire, résister à la standardisation de l'imaginaire en fabricant des circuits et des modes d'échange entre les signes, les formes et les modes de vie.

1
Alain Badiou, *op. cit.*, p. 83.

←

2
Ibid., p. 86.

←

3
Cette analogie entre radicalité et paternalisme n'a pas été suffisamment explorée. Le radican pourrait ainsi constituer un outil performant pour une analyse fouillée des pratiques féministes depuis les années 1970.

←

4
Clement Greenberg, *Avant-garde et kitsch*, Paris, Éditions Macula, 1988, p. 226.

←

5
Zygmunt Bauman, *La Vie liquide*, Paris, Le Rouergue/Chambon, 2006.

←

6
Yve-Alain Bois, *Cahiers du MNAM*, n° 22, décembre 1987.

←

7
Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Livre de poche, 1993, p. 108.

←

8
Craig Owens, *The Allegorical Impulse*.

←

9
Benjamin Buchloh, *Allegorical Procedures : Appropriation and Montage in Contemporary Art*, p. 44.

←

10
Entretien avec Jean Antoine, *Fin* n° 13, 66, in Bernard Marcadé, *Laisser pisser le mérinos. La paresse de Marcel Duchamp*, Paris, L'Échoppe, 2006.

←

11
Sémionaute : de *sémios*, signe, et *navtos*, navigation. Voir, de l'auteur, *Formes de vie, op. cit.*, et *Postproduction*, Dijon, Presses du Réel, 2002.

←

12
Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux*, Stock, 2003.

←

13

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 13.

↩

14

Ibid., p. 14.

↩

15

Mode de production dont j'ai établi une typologie dans *Postproduction, op. cit.*

↩

3

Victor Segalen et le créole du XXI^e siècle

Après tout, pour quelles raisons la diversité culturelle serait-elle préférable au partage d'une culture unique et commune à tous les peuples ? La globalisation, par l'effet de la puissance économique américaine, n'a-t-elle pas généré une culture accessible à tous, réalisant ainsi le rêve moderniste d'une humanité unie ? Andy Warhol a brillamment résumé ce rêve : « Le président des États-Unis boit du Coca-Cola. La reine d'Angleterre boit du Coca-Cola. Moi aussi je bois du Coca-Cola¹. » Avec le pop art, dans les années 1960, apparaît l'image de l'individu *sériel*, en phase avec l'évolution de la production sociale. Les éléments matériels qui composent son environnement sont désormais produits en masse, et disponibles sur toute la surface de la planète. Inséparable de ce processus d'industrialisation, la peinture abstraite du XX^e siècle s'est constituée comme une langue commune, un espéranto susceptible d'être lu de la même manière à New York qu'à Delhi ou Bogota, reflétant l'avancée du « progrès » et un nouvel environnement productif.

Laszlo Moholy-Nagy fut le premier à réaliser, dans les années 1930, des œuvres par téléphone. Trente ans plus tard, l'art conceptuel a généralisé ce mode de production. Lawrence Weiner, par exemple, émet des propositions linguistiques qui peuvent être matérialisées (ou pas) par leur acquéreur, exposées telles des formules, des partitions ou des recettes. Ces deux artistes, à une trentaine d'années d'écart, travaillent selon les principes de fabrication des chaussures Nike ou du Coca-Cola : les coordonnées du travail sont rationalisées, et codifiées d'une manière si précise qu'elles peuvent se voir concrètement fabriquées par n'importe qui, en n'importe quel point du globe. Mais, au-delà de la forte dimension critique du travail de Weiner, ce type de travaux prenait un sens tout à fait différent à une époque où l'art avait tout à gagner à jouer le machinisme contre l'idéologie du savoir-faire pictural, pilier du conservatisme culturel. Les temps ont changé, tout comme l'identité de l'adversaire et les figures par lesquelles il exerce sa domination. En effet, le modernisme du XX^e siècle utilisa volontiers contre la tradition académique les armes fournies par le monde industriel. La modernité artistique du siècle précédent s'était donné pour tâche de lutter sur les deux fronts à la fois. D'un côté, Seurat adaptait à la composition du tableau les procédés de l'industrie : son pointillisme scientifique introduisait la possibilité d'un art reproductible à distance, dans laquelle la main serait réduite au statut de machine exécutant un programme préconçu. À l'inverse, Manet ou Pissarro affirmaient la présence de la main dans le tableau en valorisant la touche picturale, en un acte de résistance au processus d'industrialisation.

Cette lutte, qui fut celle des Modernes, semble plus que jamais actuelle ; car l'étau formé par le traditionalisme et la standardisation n'a jamais été si puissant qu'aujourd'hui dans l'Histoire. Or les matériaux conceptuels qui nous permettraient de desserrer cette étreinte doivent s'aller chercher dans la modernité elle-même, qui a problématisé la colonisation à son apogée, l'industrialisation naissante et l'arrachement hors du sol de la tradition au nom du progrès. Un livre inachevé, composé de différentes versions et de notes préparatoires s'étalant sur une période de quinze ans, entre 1904 et 1918, explore ces questions : *Essai sur l'exotisme*, de Victor Segalen.

À travers cet ouvrage, ce jeune poète influencé par le symbolisme avait pour ambition de théoriser une expérience encore peu commune en son temps. Segalen embarque pour la Polynésie, en tant que médecin de la marine, et arrive en 1903 aux îles Marquises, un peu trop tard pour y rencontrer Paul Gauguin, qui vient de mourir, mais sur le chevalet duquel il trouve, pas encore sec selon la légende, un *Paysage de Bretagne sous la neige*... Segalen écrira un texte admirable, *Gauguin dans son dernier décor*, sur sa visite de l'atelier de Hiva Oa. Nourri de l'expérience du peintre, dont l'œuvre constitue en elle-même un hommage aux prétendus « sauvages » qui peuplaient ces îles, et dont le modeste journal, *Le Sourire*, dénonçait l'administration coloniale, Segalen devient le défenseur des autochtones. Découvrant la civilisation maorie à un moment où le processus de sa disparition est déjà largement entamé, il se lance dans le projet d'en devenir le dictionnaire vivant : il publie ainsi en 1907 un étrange livre de contes, *Les Immémoriaux*, dans lequel repose l'essentiel de la culture d'un peuple exténué par la colonisation. Segalen ne cessera plus, dès lors, de voyager. De retour à Paris, il étudie la langue chinoise et décide de participer à une mission archéologique dans « l'empire du milieu », où il effectuera désormais de fréquents et longs séjours. Sa capacité d'empathie est telle que *Stèles*, en 1912, peut aujourd'hui passer, aux yeux de certains lecteurs chinois, comme un livre appartenant à leur corpus littéraire : rédigé en français, mais sur une longueur d'ondes *chinoise*. Comme si, infiniment plastique, Segalen avait obtenu le pouvoir de connecter son système nerveux sur les sphères culturelles les plus éloignées de la sienne, afin d'en extraire des matériaux les moins médiatisés que possible par le filtre de son cadre de pensée d'Européen.

Cette relation à l'autre, cette « expérience du divers », Victor Segalen va tenter de les théoriser au fil des années dans cet ouvrage qu'il envisageait comme son grand œuvre, mais dont les fragments ne seront publiés qu'après sa mort, sous le titre d'*Essai sur l'exotisme*². Il s'agit là d'une antiphrase : rien ne lui est plus étranger que ce que l'on appelle communément alors « l'exotisme », avec son cortège de clichés, qu'il énumère avec dégoût : « le palmier et le chameau ; casque de colonial ; peaux noires et soleils jaunes³ ». Au contraire, Segalen part du constat des dégâts provoqués par la colonisation occidentale, position d'autant plus courageuse qu'elle est encore rarissime à l'aube du XX^e siècle, apogée des prétendues « missions civilisatrices » menées par les puissances européennes. C'est une véritable « esthétique du divers » que Segalen entend

écrire, une apologie de l'hétérogénéité et de la pluralité des mondes, menacés par la machine à civiliser occidentale. L'une des facettes les plus surprenantes de ce projet littéraire demeure le diagnostic précoce qu'il établit sur la plaie coloniale et les dégâts irrémédiables qu'occasionnera l'occidentalisation du monde : il voyage, il est sur le terrain. Il sait qu'il évolue parmi des images, des discours et des gestes qui vont bientôt disparaître, mais ne s'exempte pas lui-même, touriste pourtant, des terribles constats qu'il dresse en décrivant ces écosystèmes dévastés par les évangiles et le canon. On ne peut qu'admirer, un siècle plus tard, l'actualité d'une pensée pour laquelle la source de toute beauté, et l'énergie qui l'anime, n'est autre que la *différence*, sans toutefois jamais verser dans l'idéalisation de l'autre. Segalen définit la « sensation d'exotisme » comme : « la notion du différent ; la perception du divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même. » L'exotisme est « le sentiment que nous avons du divers », voire la « manifestation du divers » elle-même. Il place ainsi au-dessus de toute autre faculté celle de pouvoir accepter l'impénétrable, l'incompréhensible, l'illisible, sous la forme d'une « perception aiguë et immédiate ».

Vu par Delacroix, le Maghreb se présente comme un gisement de figures exotiques exploitables : harems, souks, hétaires ou califes lui fournissent une matière première venant rejoindre dans ses toiles les scènes historiques ou littéraires qui constituaient jusqu'alors son répertoire iconographique. Alter ego de Segalen, Paul Gauguin n'exploite pas le contexte culturel dans lequel il s'installe, il le traduit. L'un de ses chefs-d'œuvre, le monumental *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897-1898), n'importe pas de motifs indigènes vers la peinture occidentale, mais s'efforce de traiter picturalement sa rencontre avec le territoire polynésien. Tout d'abord, en rompant avec la linéarité temporelle dominante dans le système pictural occidental : selon une convention extrêmement vivace jusqu'au XX^e siècle, un tableau se lit comme un texte, le passé étant figuré sur la gauche et l'avenir à droite. Si l'œuvre de Gauguin se rattache à première vue à la tradition des « âges de la vie », une observation plus attentive montre que le peintre dynamite les règles de la composition classique, plaçant le nourrisson sur la droite du tableau, une vieille femme en bas à gauche, et en son centre, au premier plan, une figure énigmatique d'adorant. *D'où venons-nous...* dévoile un univers sans origine ni fin déterminés : il s'agit d'un manifeste antichrétien, antieschatologique, opposant aux discours rationnels une harmonie naturelle, le mystère permanent à l'allégorie et l'immémorial à la linéarité du progrès.

Il ne s'agit pas de se fondre dans le paysage que l'on traverse ou de fusionner avec l'*autre*, ce qui serait une nouvelle source de fausseté et d'hypocrisie : le « sentiment du divers », écrit Segalen, implique la nécessité d'« épouser l'un des partis ». Pas d'hybridation : si le livre nous incite à l'intelligence des cultures étrangères, c'est pour mieux mesurer ce qui fonde notre propre différence. On ne peut pas devenir chinois, mais l'on peut arriver à articuler la pensée chinoise ; on ne peut pas prétendre à une empathie qui ne serait que bonne conscience de touriste, mais l'on peut traduire. La *traduction* se présente

ainsi comme la pierre angulaire du divers, comme l'acte éthique central de ce « voyageur-né » capable de percevoir le divers dans toute son intensité. Segalen lui donne un nom, l'*exote* : celui qui arrive à revenir à soi après avoir traversé le divers. Cette extrême précaution théorique est capitale : elle distingue la pensée de Segalen de celle des aventuriers de son temps, pris dans un processus romantique d'identification avec les peuples qu'ils côtoient (comme l'écrivain T. E. Lawrence), mais aussi du regard froid du missionnaire sur les peuplades au sein desquelles le sort l'a plongé, ou encore des méthodes de l'ethnologue collectant des indices parmi des indigènes placés au rang d'organismes à observer. Segalen insiste pour se définir comme un corps étranger pour les sociétés qu'il rencontre : « À sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être chinois. À sentir vivement l'aurore védique, je n'ai jamais regretté réellement de n'être pas né trois mille ans plus tôt, et conducteur de troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est⁴. » Lorsqu'un Européen séjourne en Polynésie ou en Chine, ce sont deux réalités qui se mesurent sans toutefois s'annuler, car elles participent toutes deux à un même espace-temps : l'exote et l'exotique coproduisent le divers par le fait qu'ils élaborent, par la négociation, un objet relationnel dans lequel aucune des parties ne s'efface. L'actualité de la théorie, en ce début de XXI^e siècle, nous incite à méditer cette leçon : la manière dont les penseurs postcoloniaux envisagent l'Autre, sous la forme souvent simpliste du prolétaire globalisé, représente-t-elle autre chose que l'envers compassionnel de la colonisation ?

L'un des plus grands théoriciens de l'image de la fin du XX^e siècle, Serge Daney, a fondé toute son œuvre critique sur l'idée que *se mettre à la place de l'autre* est une faute morale doublée d'un crime esthétique. Pour désigner ce nouveau régime de l'image dans lequel les impératifs de la communication (produire une image esthétiquement efficace) ont selon lui gagné contre le cinéma (construire un plan dans la durée), Daney emploie le terme de *visuel*, défini comme la « somme des images de substitution » utilisées afin d'éviter de montrer le réel enregistré. Daney a enrichi son argumentaire lors de la première guerre du Golfe, en 1991, pendant laquelle les télévisions du monde entier diffusèrent en boucle une multitude d'images de substitution, au détriment de celles des combats effectifs⁵. Aucune image des morts américains, des civils irakiens bombardés ou des villes dévastées... Le téléspectateur devait se satisfaire des images de la technologie militaire et du discours des porte-parole officiels : le visuel contre l'image, la communication, qui assène, contre le documentaire, qui traduit. Au cinéma, cet impératif éthique défendu par Daney prend la forme du « champ/contrechamp » : toujours, la présence potentielle d'un *point de vue opposé*. Telle pourrait d'ailleurs être la définition de cette esthétique du divers esquissée par Segalen : la coprésence des points de vue au sein d'un espace multifocal, dans lequel tout cadrage est corrigé par celui qui le précède ou le suit. Serge Daney rappelait qu'en voyage, il n'avait jamais pris de photographies, qui représentaient pour lui autant d'« actes de prédation », mais qu'il achetait des cartes postales, c'est-à-dire des regards posés par les habitants sur leur propre territoire. Cette prédilection pour la carte postale soulève la question de l'origine de l'image comme constitutive de sa

signification : le divers est une esthétique de l'origine, mais dans le sens où elle ne la souligne que pour mieux la relativiser, la présentant comme un simple point sur une ligne dynamique et clignotante. Ne pas figer l'image, mais toujours l'insérer dans une chaîne : ainsi pourrait se résumer une esthétique radicante.

Ce « point de vue opposé », c'est celui de l'autre. Mais les termes mêmes dans lesquels s'exprime ce bon vouloir — autre, altérité — ne seraient-ils pas une tache aveugle dans l'œil occidental, compléments naturels de la pensée identitaire postmoderne ? Dans le domaine culturel, il n'existe pas d'altérité : l'existence de celle-ci présuppose celle d'un « je », d'un locuteur qui en serait la mesure. La cartographie postmoderne, bien que réécrite en fonction de la critique de l'universalisme moderniste, présuppose toujours un Nord à partir duquel se construit le sujet postcolonial : posant ainsi comme a priori un dialogue entre l'Occident colonial et sa périphérie, elle perpétue, en les chargeant de positivité, les termes du discours identitaire. Le théorème ségalénien part d'un principe tout à fait opposé : il n'existe pas d'autres, mais *des ailleurs*, dont aucun n'est originel, et encore moins posé comme principe de comparaison. L'exigence fondamentale de l'éthique du divers consiste à voyager pour revenir à soi, à partir « d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est », c'est-à-dire du contexte où le hasard vous a fait naître, dont la valeur n'est pas absolue, mais circonstancielle. Cette topique ségalénienne anticipe l'idée fondamentale de Bruno Latour, celle de la nécessité d'une « anthropologie symétrique⁶ » dans laquelle la société occidentale ne bénéficierait d'aucun privilège implicite, comme c'est encore le cas dans le « relativisme incomplet » qui imprègne la pensée postmoderne. La notion d'altérité est douteuse, car elle postule un fonds commun, bien entendu occidental : ce fonds commun, explique Latour, c'est précisément l'universalité moderniste, prédateur culturel déguisé en agneau postmoderne : « Jusqu'à une période très récente, on incluait par conséquent l'ensemble de la planète, y compris bien sûr les Chinois, dans des "cultures" sur fond d'une "nature" immuable. » Or cette « nature » a été définie par les Occidentaux comme une dimension objective du monde, à laquelle les sujets sont extérieurs. Ce système, poursuit-il, permet de classer toutes les cultures dans le musée anthropologique, à l'exception de la nôtre, car elle joue le rôle de la nature, de la valeur-étalon à partir de laquelle se distribuent les altérités. La thèse de Bruno Latour est que ce « grand partage » implicite entre l'Occident et les « autres » passe par la science, née d'un désir de modélisation mathématique du monde qui implique une séparation radicale entre nature et culture, science et société.

Pour Victor Segalen, la colonisation a initié un mouvement de standardisation des espaces-temps. Il s'agit alors de lutter pour l'ouverture des routes et la valorisation des contacts. L'actualité planétaire lui donne raison : partout, des individus assignés à résidence, des déplacements strictement contrôlés, des voies migratoires surveillées par des appareils policiers, tandis que les marchandises circulent librement dans un hyperespace lissé par l'économie mondialisée. L'argent, cet « équivalent général abstrait », selon la définition

qu'en donne Karl Marx, a formé une bulle qui contraste de plus en plus fortement avec un monde politique en proie à d'incessants problèmes de traduction. La conversion monétaire, transformation de chaque signe en une valeur marchande, représente l'inverse exact de cet effort de traduction. Cette dernière se base sur la perte — on laisse toujours quelque chose du matériau traduit — mais aussi sur la reconnaissance de la singularité — on ne choisit de traduire que ce qui apparaît comme unique, *outstanding*, laissant aux logiciens le soin de convertir en mots les modes d'emploi d'appareils électroménagers. La traduction est une passe : un acte délibéré, volontaire, qui commence par la désignation d'un objet singulier, et se poursuit dans le désir de le partager avec d'autres.

« Je ne disconviens pas qu'il existe un exotisme des pays et des races, écrit Segalen, un exotisme des climats, des faunes et des flores ; un exotisme soumis à la géographie, à la position en latitude et longitude. C'est cet exotisme-là, précisément, qui, le plus apparent, imposa son nom à la chose, et donna à l'Homme, trop porté au début de son aventure terrestre à se considérer comme identique à lui-même, la conception d'autres mondes que le sien⁷. » L'exotisme serait donc un paradigme : il existe un exotisme de l'Histoire (dont l'ailleurs serait « l'autrefois »), de la nature (dont l'extrême serait l'inhumain), du temps (dont la pointe serait la science-fiction), et surtout des individus... Segalen fait ainsi sien la formule de Rabelais, jadis fasciné par « cet autre monde qu'est l'Homme ». Toutefois, son argumentaire en faveur de la diversité ne réside pas dans un vague humanisme, et encore moins dans une idéologie de la préservation qui la rapprocherait de l'actuel « humanisme animal » : à l'inverse, son plaidoyer est matérialiste, et tout d'abord *énergétique*. Selon la mode intellectuelle de l'époque, il y voit une affaire de thermodynamique : « La tension exotique du monde décroît », s'alarme-t-il. Et plus loin : « Le divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, — mourir peut-être avec beauté. » Encore plus loin : « L'Exotisme, source d'énergie — mentale, esthétique ou physique (...) décroît⁸. » Cette forme planétaire de la déchéance, pour Segalen, n'est autre que l'entropie : la multitude est source d'énergie, elle attise les idées et les formes, concourt à produire des chocs, des frottements, tels des silex aiguisés l'un contre l'autre produisent du feu. La multitude des points de vue et des manières de faire représente pour lui la vie même de l'esprit humain, qu'une plate-forme commune à toutes les communautés humaines entraînerait vers le refroidissement et l'uniformité : un lent mouvement vers le « royaume du tiède ». Serait-ce le nôtre ?

Le divers, insiste l'auteur de *Stèles*, est donc « la source de toute énergie⁹ ». Mais il sait que, si les singularités génèrent l'énergie exotique, celles-ci sont en voie de s'épuiser sous les coups de boutoir de l'occidentalisation. Or c'est de leur possible coexistence, de leur entrechoquement, de leur assemblage, que naissent l'art, la littérature et l'ensemble des formes de culture. Qu'on occidentalise les Chinois ou les Polynésiens, et ce sont autant de versions de la vie humaine que l'on condamne, d'univers que l'on atrophie ou mutile. Ce qui

n'empêche nullement, répétons-le, Chinois, Polynésiens ou Britanniques de s'extirper de leur écosystème pour traverser d'autres cultures et en faire croître les germes dans d'autres sols. Segalen donne de cette entropie culturelle une définition précise et suggestive : « C'est la somme de toutes les forces internes, non différenciées, toutes les forces statiques, toutes les forces basses de l'énergie. (...) Je me représente l'entropie comme un plus terrible monstre que le néant. Le néant est de glace et de froid. L'entropie est tiède. (...) L'entropie est pâteuse. Une pâte tiède¹⁰. » Le divers représente, à l'inverse, les forces contraires, celles de la néguentropie : il produit de l'énergie, par frottements entre matériaux hétérogènes. La pensée de Segalen est une écologie mentale : elle esquisse l'idée d'un développement culturel durable, et anticipe dans la culture l'image du « réchauffement planétaire » comme processus global de tiédissement.

La théorie ségalénienne ne se contente pas de dégager « la pureté et l'intensité du divers », mais donne des pistes permettant de résister à son écrasement, voire même une méthode pour le générer. Dans un passage écrit le 12 avril 1912, intitulé « L'expertise et la collection », il se livre à un éloge de l'archive et de la collection, outils de production par excellence d'un exotisme généralisé : « l'agglomération d'objets » contribue à faire naître le sens de la différence, produisant celle-ci en tant que valeur. « Toute série, toute gradation, toute comparaison engendre la variété, la diversité. » Et, plus loin : « Plus la différence est fine, indiscernable, plus s'éveille et s'aiguise le sens du divers¹¹. » On peut spontanément penser qu'une collection classifie, réifie, fige, assèche... Segalen y voit l'inverse : la réunion du presque-semblable dans le cadre d'une série équivaut à ériger la rareté, la singularité, comme signes distinctifs de l'art. L'on pourrait rapprocher ces fragments des textes que Walter Benjamin consacrera plus tard à sa bibliothèque et à ses collections¹²...

Cet intérêt pour l'archive prend son sens aujourd'hui, en regard aux nombreuses œuvres d'art qui se sont constituées sur le principe de la collection depuis les années 1960, des vitrines de musée emplies de souvenirs dérisoires par Christian Boltanski jusqu'aux étagères où Haim Steinbach aligne des objets de série ou des antiquités. Ce qui se dégage de ces démarches hétérogènes, au-delà du nouvel essor qu'elles donnent à la notion d'autobiographie, au-delà de la compulsion archiviste, c'est un éloge implicite de la rareté : dans un monde en voie de standardisation, celle-ci fait d'autant plus événement qu'elle se dégage de la sérialité générale.

Ainsi, dans les œuvres de Kelley Walker, la reproduction mécanique ou numérique devient-elle une machine à produire du *presque-semblable* modulable à l'infini. C'est le cas également lorsque Carsten Höller divise l'une de ses expositions en deux parties exactement symétriques dont chaque élément se voit dédoublé, depuis le carton d'invitation jusqu'à l'accrochage des œuvres. Éloge appuyé de la désorientation mentale, l'œuvre de Höller tente de refonder le rapport de l'être humain à son environnement immédiat à partir de la notion de doute, en sapant systématiquement toute relation « naturelle » à celui-ci¹³.

En ayant recours au critère de la nouveauté pour juger les œuvres d'art, le modernisme s'appuyait sur la linéarité de son récit historique, en pleine cohérence avec son idéologie radicale du retour au principe, en accord également avec le projet *progressiste* occidental. Les précurseurs, la précédence... Comment définir la singularité dans un monde devenu multifocal, où seule la technique est désormais supposée « progresser » ? L'originalité n'y suffit pas, même si elle constitue un préalable. Victor Segalen s'appuie sur la science de son temps, et notamment sur les travaux d'Albert Einstein, pour décrire un monde « discontinu » où sans cesse se créent des « cloisons nouvelles, [des] lacunes imprévues, un réseau d'un filigrane très ténu striant des champs qu'on avait crus tout d'abord d'un seul tenant¹⁴ ». Ce qui compte, explique-t-il, c'est d'arriver à produire du relief dans l'uniforme, de travailler à repérer ou à construire les singularités. Celles-ci ne sont pas forcément spectaculaires. Il convient simplement de changer d'outil optique et d'observer plus attentivement les détails d'une formation sociale pour les percevoir : ainsi de nombreux artistes qui extraient une forme anodine de la réalité quotidienne, ou une anecdote du passé, ne font-ils qu'appliquer cet axiome ségalénien. Un « réseau d'un filigrane très ténu », des « stries », une discontinuité recherchée et valorisée, tel est le monde que l'exote Segalen décrit comme celui du *divers*. Grain de sable dans la machine à fabriquer du *global*, la singularité ne dépend aujourd'hui ni de matériaux précieux ni de la main unique de l'artiste, mais de l'instauration d'un événement esthétique, par la rencontre entre un individu et des formes : la production d'un nouveau *pli*, pour reprendre un terme deleuzien, qui vient créer un accident dans le paysage normé de la culture. La singularité est événementielle, car elle ouvre la voie à des répliques, des variantes ; mais elle reprend également le fil de la modernité, car elle constitue toujours une rupture, une discontinuité dans le paysage lisse du présent.

Lisse, de plus en plus lisse, car la globalisation entraîne la *neutralisation* des espaces où de telles rencontres peuvent se produire. Il faut dire que la culture contemporaine se fabrique dans des lieux qui auraient fait hurler Segalen : l'aéroport de São Paulo, les shopping malls de Bombay, Dubai, le quartier chinois de New York... Des espaces apparemment similaires partout dans le monde (des « non-lieux, dirait le sociologue Marc Augé), à l'intérieur desquels se déploie cependant tout un jeu de différences, où cohabitent et s'entrechoquent des cultures importées. Ce déplacement explique l'importance prise, ces dernières années, par le thème de la créolisation, à la fois comme phénomène historique, formule de mélange et mode de pensée. Les Caraïbes représentent ainsi un modèle réduit original du monde contemporain : les cultures des esclaves africains déportés et celles des expatriés européens ou asiatiques s'y sont acclimatées sur un sol neutre, formant un mixage culturel artificiel, purement circonstanciel, mais producteur de singularités. « La Créolité est l'agrégat interactionnel ou transactionnel, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol (...). Notre créolité est donc née de ce formidable "migan" que l'on a eu trop vite fait de réduire à son seul aspect linguistique ou à un seul des termes de sa composition¹⁵. »

Le *migan* est un plat créole qui, en dépit de l'hétérogénéité des ingrédients qui le composent, possède une véritable spécificité, représentant ainsi l'emblème du devenir-mineur des langages globalisés : contre la standardisation obligatoire, la créolisation ramifie à l'infini les discours culturels et les brasse dans un creuset minoritaire, les restituant, parfois méconnaissables, sous la forme d'artefacts désormais coupés de leurs origines. La créolisation produit des objets qui expriment un trajet et non pas un territoire, qui relèvent à la fois du familier et de l'étranger. Ainsi, dans le travail de Mike Kelley, les pratiques parareligieuses chinoises, le folk art, la culture populaire, ne représentent plus des altérités par rapport à une culture dominante, mais de simples *ailleurs*, au même titre que la culture classique occidentale : ce sont les îles d'un archipel urbain, qui communiquent entre elles sans jamais se réduire à former un territoire unique. De ce point de vue, l'œuvre de Mike Kelley se développe dans le « non-lieu » de la créolisation globale — dans un espace radicant.

Ce lieu neutralisé, Dominique Gonzalez-Foerster le représente comme un processus de « tropicalisation » : *Park — a Plan for Escape*, présenté lors de la Documenta de Kassel en 2002 au milieu de l'immense parc arboré de la ville, était un espace composé d'éléments disparates provenant de différents pays où l'artiste a séjourné (une cabine téléphonique carioca, des roses cueillies en Inde, un banc vu au Mexique...) tandis que des extraits de films étaient projetés sur un pavillon d'inspiration moderniste. Basé sur l'extraction de « moments » vécus, le travail de Gonzalez-Foerster répond à cette exigence de traduction formelle exprimée par Victor Segalen comme « la présentation directe de la matière exotique par un transfert opéré par la forme¹⁶ ». *Park — A Plan for Escape* se constitue ainsi comme un espace mental radicant, né d'une diaspora de signes implantés sur un sol circonstanciel. C'est cette affirmation du primat du *vide* dans son travail (l'idée, sans cesse réaffirmée à travers des installations comme *Brasilia Hall* ou *Moment Ginza*, que l'œuvre fait le vide autour d'elle tout en se construisant sur le vide même) qui permet à Gonzalez-Foerster de composer des formes par rencontres : au cœur de ce vide, les faits culturels se déversent, parallèles les uns aux autres, pour se rencontrer dans « l'espace potentiel » de l'œuvre. Épicure écrivait que l'univers n'était qu'une pluie d'atomes avant que le *clinamen* (déclinaison) ne donne lieu à un premier carambolage, qui fut à l'origine des mondes. Avant qu'une rencontre n'ait lieu, les atomes tombent telles des gouttes de pluie, sans se rencontrer ; leur existence, en tant qu'éléments entrant en jeu dans la rencontre, s'avère alors purement abstraite. L'œuvre de Gonzalez-Foerster renvoie à cette vision du monde : elle relève d'un matérialisme des signes¹⁷ qui forme le substrat de ce « tropicalisme » sous l'égide duquel elle place son œuvre. Les Tropiques artistiques : un espace où les formes et les signes, dans une totale intrication, croissent et se développent à une vitesse stupéfiante, dans le vide...

Pourquoi le Japon ? demande Roland Barthes dans la présentation de son *Empire des signes*. « Le signe japonais est vide : son signifié fuit, point de dieu, de vérité, de morale au fond de ces signifiants qui règnent sans contre-partie. Et surtout la qualité supérieure de ce signe, la noblesse de son affirmation et la

grâce érotique dont il se dessine sont apposées partout, sur les objets et sur les conduites les plus futiles, celles que nous renvoyons ordinairement dans l'insignifiance ou la vulgarité¹⁸. » En d'autres termes, les signes qui architecturent la culture japonaise se détachent sur un fond vide, en un pur agencement de signifiants posés sur du néant : ses formes sont mobiles et nettes, car délestées de tout pathos, de tout sens originaire. C'est sous cet angle que nous pouvons regarder *Riyo* (2004), une vidéo de Dominique Gonzalez-Foerster, qui se compose d'un long travelling sur la rivière qui traverse le centre de Kyoto, tandis que la bande-son reproduit une conversation banale, teintée de séduction, entre deux adolescents japonais qui se sont croisés lors d'une fête. Dans ce film, le décalage entre l'image et le son, se révélant comme un gouffre, nous offre une image concrète de ce vide qui est la condition de toute rencontre.

La créolisation pourrait se définir comme une pratique joyeuse de la greffe, un productivisme de la rencontre culturelle, qui survient dans l'effraction créée par la colonisation, au sein du reflux postcolonial, dans ces « espaces potentiels » que Gonzalez-Foerster identifie et cadre dans les grandes villes, dans les interstices ouverts par l'errance migratoire. Au-delà des Caraïbes, la créolisation joue aujourd'hui le rôle d'un modèle de pensée dont les figures pourraient constituer la base d'une modernité globalisée, machine de guerre contre la standardisation culturelle. Souvenons-nous que l'art moderne du XX^e siècle fut une remarquable école de *trahison* intellectuelle. Apatrides, transfuges, exilés, renégats... L'avant-garde artistique fut en son temps qualifiée de « cosmopolite », et l'on ne compte pas les critiques aux relents antisémites et xénophobes qui l'accompagnèrent : la modernité, c'était l'art des « sans-patrie ». En matière de culture, osons dire que l'on s'honore toujours à devenir traître à son pays et aux traditions dans lesquelles il encadre la pensée : dans le sillage de Victor Segalen, nous préférons faire vaciller les figures et les signes, les mettre en mouvement, les *accider*. De quel droit, d'ailleurs, un territoire nous retiendrait-il ? Pourquoi s'y verrait-on dénier le droit de n'y être que de passage, sous prétexte que notre acte de naissance y fut enregistré ? Trahir ses origines en les négociant sur le marché des signes, les hybrider avec celles de voisins plus ou moins lointains, renoncer à la valeur assignée des matériaux culturels au profit de leur valeur d'usage local, *convertible* : voilà le programme de la créolisation qui s'annonce.

Les échos de la formule de Walter Benjamin résonnent alors : « Mais désormais son image dans le miroir se sépare de lui, elle est devenue transportable. » L'individu globalisé ne peut plus compter sur un environnement stable : il est voué à l'exil hors de soi-même, et sommé d'inventer la culture nomade que requiert le monde contemporain. Il s'avère d'autant plus important de cristalliser cette culture autour de concepts lisibles que le monde postmoderne, analytique, relativiste et identitaire, constitue un allié objectif, voire un terreau idéal pour le développement du sentiment religieux, comme on peut le constater un peu partout à la surface du globe. Car la force de la religion, c'est qu'elle donne un sens à tout : à partir des racines et des origines, elle détermine

des directions et des buts. Rien n'échappe à l'empire sémiotique du religieux, qui explique tout, justifie la résistance au changement et délivre ses feuilles de route. Nous l'avons constaté par le passé : rien ne fut jadis plus efficace pour s'extraire de tels déterminismes que l'élaboration de la modernité, dont le pouvoir d'arrachement aux traditions permet de faire contrepoids aux fondamentalismes religieux comme aux mots d'ordre économiques, et de fournir une direction alternative, une autre grille de lecture du monde qui ne se fonderait ni sur la rentabilité économique, ni sur l'investissement religieux. Comment définir structurellement la modernité ? Comme une mise en mouvement collective. Loin de singer les signes du modernisme d'hier, il s'agit aujourd'hui de négocier et de délibérer ; plutôt que de mimer les gestes de la radicalité, d'inventer ceux qui correspondent à notre époque.

L'altermodernité qui émerge aujourd'hui se nourrit de la fluidité des corps et des signes, de notre errance culturelle. Elle se présente comme une *équipée* hors des cadres assignés à la pensée et à l'art, une expédition mentale en dehors des normes identitaires. La pensée radicante se résume ainsi, en dernière instance, à l'organisation d'un exode.

1

Andy Warhol, *Ma philosophie de A à B et vice versa*, Paris, Flammarion, 2001.

←

2

Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Livre de poche, 1999.

←

3

Ibid., p. 36.

←

4

Ibid., p. 65.

←

5

Serge Daney, *Devant la recrudescence du vol de sacs à main*, Lyon, Aléas, 1991, p. 187.

←

6

Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

←

7

Victor Segalen, *op. cit.*, p. 84.

←

8

Pour cette citation comme pour les deux précédentes, *ibid.*, p. 78-81.

←

9
Ibid., p. 80.

←

10
Ibid., p. 65.

←

11
Ibid., p. 68.

←

12
Walter Benjamin, *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Rivages Poche, 2000.

←

13
Carsten Höller, *One Day One Day*, Fargfabriken, Stockholm, 2003 ; MAC Marseille, 2004.

←

14
Victor Segalen, *op. cit.*, p. 40.

←

15
Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, p. 26.

←

16
Victor Segalen, *op. cit.*,

←

17
Pour une analyse plus complète de ce « matérialisme aléatoire », voir la troisième partie, chapitre 1 :
« Sous la pluie culturelle ».

←

18
Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Paris, Champs Flammarion, 1980, présentation, quatrième de
couverture.

←

DEUXIÈME PARTIE
ESTHÉTIQUE RADICANTE

Le fait esthétique majeur de notre temps réside sans doute dans l'entrecroisement des propriétés respectives de l'espace et du temps, transformant celui-ci en un territoire aussi tangible que celui de la chambre d'hôtel où je me trouve, ou celui de la rue bruyante qui s'étend sous ma fenêtre. Par ces nouveaux modes de spatialisation du temps, l'art contemporain produit des formes aptes à saisir cette expérience du monde, à travers des pratiques que l'on pourrait qualifier de « time-specific », en réponse à l'art « site-specific » des années 1960, et par l'introduction, dans la composition des œuvres, de figures empruntées au déplacement spatial (errance, trajets, expéditions). L'art d'aujourd'hui semble ainsi négocier la création de nouvelles formes d'espace, par le recours à une géométrie de la traduction : la topologie. Cette branche des mathématiques se consacre moins à la quantité qu'à la qualité des espaces, au protocole de leur passage d'un état à un autre. Elle renvoie ainsi au mouvement, au dynamisme des formes, tout en désignant la réalité comme un conglomérat de surfaces et d'objets transitoires, potentiellement déplaçables. En cela, elle a partie liée avec la traduction, tout comme avec la précarité.

1

Précarité esthétique et formes errantes

Parmi les phénomènes sociologiques de ce début du XXI^e siècle, la généralisation du jetable est sans doute celui qui passe le plus inaperçu. Il fait même figure de cliché éculé, hérité des premiers cris d'alarme écologistes des années 1960. Il n'empêche que, dans les faits, la durée de vie des objets s'avère de plus en plus brève, leur rotation marchande sans cesse accélérée, leur obsolescence soigneusement planifiée. La vie sociale elle-même apparaît comme plus fragile que jamais, et les liens qui la composent, friables. Les contrats qui régissent le marché du travail ne font que refléter cette précarité générale, calquée sur celle de marchandises dont la péremption rapide a imprégné notre perception du monde. À l'origine, le terme « précaire » qualifiait un droit d'usage révocable à tout moment. Force est de constater que chacun perçoit désormais intuitivement l'existence comme un ensemble constitué d'entités éphémères, loin de l'impression diffuse de permanence que nos ancêtres, à tort ou non, se faisaient de leur cadre de vie. Mais paradoxalement, jamais l'ordre politique régissant ce chaos n'a paru si solide : tout change, tout le temps, mais à l'intérieur d'un cadre planétaire immuable et intouchable, auquel nul projet alternatif ne semble plus venir s'opposer de manière crédible. Dans un environnement immédiat en permanence réactualisé et reformaté, où le momentané prend le pas sur le long terme et le droit d'accès sur la propriété, la stabilité des choses, des signes et des états devient l'exception. Bienvenue dans le monde jetable : un monde de destins customisés, régi par la mécanique inaccessible d'une économie se développant, comme la science, en totale autonomie par rapport au réel vécu.

Jusque dans les années 1980, une mode vestimentaire ou musicale avait le temps de se développer avant de céder la place à une autre, tout aussi distincte que la précédente. À l'inverse, les *tendances* d'aujourd'hui forment une sorte de mouvement continu, de faible ampleur, dont les contenus ne correspondent plus à des options comportementales ou existentielles, comme ce fut le cas pour les grands courants de la culture pop des cinquante dernières années du XX^e siècle. Dans la marée culturelle contemporaine, les vagues ne se recouvrent plus l'une l'autre avec force, dessinant des creux et des crêtes ; à l'inverse, une infinité de vaguelettes échouent sur la grève d'une actualité où toutes les tendances cohabitent sans animosités ni antagonismes : les choix culturels sont en option, combinables, empilables. Rien ne *tranche*, car rien ne nous engage réellement. Souvenons-nous de la grande question nietzschéenne, celle de *l'éternel retour* : êtes-vous prêts à revivre pour l'éternité les instants que vous

êtes en train de vivre ? Transposée dans le monde de l'art, cette question implique un engagement pour des valeurs, un espace traversé par des conflits, des paris qui impliquent l'avenir. Or elle ne se pose plus guère. Elle introduisait pourtant la *tragédie* dans la culture, car les propositions artistiques, tout autant que les prises de parole qui les accompagnaient, se voyaient alors marquées du sceau de l'irréversible, lestées d'un poids et armées d'un tranchant. Après le temps de l'engagement, nous éprouvons une pathétique difficulté à *retenir* quoi que ce soit dans un espace culturel volatil — sinon des noms propres, qui jouent de plus en plus le rôle de *marques*.

De nombreux auteurs ont tenté de cerner les contours de cet univers précaire. Le sociologue Zygmunt Bauman définit notre culte industriel de l'éphémère comme constitutif d'une « modernité liquide », dans laquelle « l'industrie de broiement des objets s'empare des positions de force dans l'économie¹ ». Dans cette société du jetable généralisé, « poussée par l'horreur de l'expiration », rien n'est plus effrayant que « la fermeté, le caractère gluant, la viscosité des choses inanimées comme des animées »... Et le moteur de cette « vie liquide », c'est bien entendu ce consumérisme globalisé dont les shopping malls représentent la face glorieuse, et les bidonvilles ou les marchés aux puces l'envers misérable, dans un univers où sévit une compétition généralisée entre employés jetables, tour à tour consommateurs et consommés. Le penseur allemand Ulrich Beck décrivait, en 1984 déjà, une « société du risque », dans laquelle l'individu, sous le poids de « possibilités menaçantes », qu'elles soient écologiques ou économiques, devient l'objet d'une « paupérisation invisible » générée par la précarité généralisée². La vie privée ne semble pas en reste : le capitalisme mondial, affirme Slavoj Žižek, « encourage clairement une subjectivité caractérisée par des identifications multiples et changeantes », faisant des théories queers, de la culture Myspace et des avatars de Secondlife les alliés objectifs d'une société conduite par le nouveau perpétuel³. Michel Maffesoli relativise l'irruption de cette versatilité sociale, en y voyant une simple « période » polythéiste et païenne, éclectique et pluraliste, qui viendrait fort logiquement succéder, comme un « signe de vitalité », aux totalisations du modernisme. « La figure emblématique du moment renvoie, écrit-il, à une identité en mouvement, une identité fragile, une identité qui n'est plus, comme ce fut le cas dans la modernité, le seul fondement solide de l'existence individuelle et sociale⁴. »

Ce modernisme « liquide » est devenu une réalité au début des années 1990, quand la crise économique relégua à l'arrière-plan les thèmes de la consommation et de la communication, qui avaient dominé la décennie 1980. Jeff Koons, Jenny Holzer, Cindy Sherman ou Haim Steinbach, avec des moyens plastiques dissemblables, avaient tous les quatre fixé sur des supports durables le jeu social du shopping — qu'il s'agisse de celui des identités (Sherman), de la valeur d'échange (Steinbach), de l'idéologie (Holzer) ou du marketing du désir (Koons). Mais dès la fin de la décennie, les œuvres de Cady Noland, à mi-chemin entre l'esthétique glacée qui prévalait jusqu'alors (reconnaissable à ses finitions parfaites, à ses packagings sophistiqués) et celle

du marché aux puces (qui deviendra peu après la structure formelle la plus couramment utilisée par les artistes), constituèrent une parfaite transition avec des années 1990 qui s'opposeront aux formes luxueuses de l'art de la décennie précédente en exaltant le précaire contre le solide, l'usage des choses contre leur échange sous l'égide de la langue publicitaire, le marché aux puces contre le shopping mall, la performance éphémère et les matériaux fragiles contre l'acier inoxydable et la résine⁵.

En ce début du XXI^e siècle, il apparaît à l'évidence que les oppositions sont moins nettes. Toutes les formes se côtoient pacifiquement, et la production artistique ne semble même plus structurée par ce mouvement de balancier entre le solide et le précaire, qui faisait encore écho à l'alternance entre classique et baroque, « principe fondamental de l'histoire de l'art » selon l'historien Heinrich Wölfflin⁶. Car de tels « principes fondamentaux » ne peuvent pleinement agir que dans un monde *radical*, ou qui aurait gardé en mémoire cette radicalité. Dans un univers postmoderne, tout se vaut. Mais dans un univers radicalement, les principes se mélangent et se multiplient par combinatoires : plus de soustraction, mais d'incessantes multiplications. Ce foisonnement, cette absence de hiérarchies claires, s'accordent à cette précarité qui ne peut plus se résumer à l'utilisation de matériaux fragiles ou à des durées brèves, car elle imbibe désormais l'ensemble de la production artistique de ses teintes incertaines, constituant un substrat de pensée, jouant un rôle de fond idéologique sur lequel les formes défilent. Bref, la précarité imprègne désormais la totalité de l'esthétique contemporaine. Serait-ce là un paradoxe ? Officiellement, si j'ose dire, la précarité est l'ennemie jurée de la culture. Remettons-nous en mémoire certains axiomes de la pensée occidentale, selon lesquels l'objet culturel se définit en termes de durée, ou tout simplement par son antinomie avec le monde de la consommation. Les écrits de Hannah Arendt représentent un bon exemple de cette hiérarchisation des choses par leur degré de *solidité* : « La culture se trouve menacée, écrit-elle, quand tous les objets et choses du monde, produits par le présent ou par le passé, sont traités comme de pures fonctions du processus vital de la société, comme s'ils n'étaient là que pour satisfaire quelque besoin⁷. » En d'autres termes, l'art doit absolument résister au processus de la consommation : « Un objet est culturel selon la durée de sa permanence : son caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel. » Zygmunt Bauman poursuit un raisonnement identique, tout en ciblant l'ennemi avec davantage de précision : le marché de la consommation, en tant que nouveau pourvoyeur des critères culturels, « propage la circulation rapide, une distance raccourcie entre l'usage, le déchet et le broiement des déchets, ainsi que le remplacement immédiat des biens qui ne sont plus profitables⁸. » Opérations qui, selon Bauman, s'opposent radicalement à la « création culturelle ». Mais cette opposition entre le durable et le fonctionnel est-elle encore pertinente, c'est-à-dire de nature à fonder une discrimination entre ce qui appartient à la culture et ce qui lui serait hostile ou étranger ? La précarité est-elle mauvaise en soi ? Peut-on retrouver du *tranchant* dans l'univers précaire ?

Paradoxalement, la précarité s'inscrit dans la culture à travers les multiples dispositifs qui concourent à y remédier, tout en l'attestant : nous vivons dans un *univers pomme S*, une société en sauvegarde automatique dans laquelle l'enregistrement et l'archivage des faits culturels s'avèrent étendus et systématiques. Si « parmi les industries de la consommation, écrit Bauman, celle qui broie les déchets est la plus imposante⁹ », on pourrait en dire autant de celle qui la reflète, l'industrie de la sauvegarde : ainsi un fin réseau de revues, de musées, de sites Internet et de catalogues fait-il du monde de l'art une sorte *dedisque dur* qui emmagasine les productions les plus précaires, les retrace et les utilise. Là encore, la culture de la précarité, dans son omnimémoire, privilégie le rejouable (qui dépend d'un droit d'accès) contre le durable (qui se résout dans la possession physique des choses). Les enjeux du musée d'art relèvent moins aujourd'hui du stockage des objets dans un espace physique que d'une manutention de l'information. Une performance de Vito Acconci réalisée en 1970, dont ne subsisteraient qu'une documentation photographique et des témoignages, représente potentiellement la même valeur qu'une sculpture exposée dans les salles d'un musée — en l'occurrence, la valeur d'une partition rejouable, mais aussi celle d'un événement artistique dont l'onde de choc n'est en aucun cas réductible à sa durée physique. Aujourd'hui, les dispositifs interactifs que Tino Sehgal fait interpréter par des acteurs recrutés en fonction des contextes d'exposition ne doivent ainsi laisser, à la demande de leur auteur, aucune trace visible a posteriori. Cette insistance sur le « ici et maintenant » de l'événement artistique et le refus de son enregistrement représentent à la fois un défi au monde de l'art (dont la nature institutionnelle se confond désormais avec l'archivage) et l'affirmation d'une précarité positive, voire d'une esthétique du désencombrement, du vidage du disque dur.

Si l'on applique aux œuvres d'art contemporaines les critères établis par Hannah Arendt pour définir la culture (son caractère durable, sa position de retrait par rapport aux processus sociaux, le refus du fonctionnel et de la commercialisation), force est de constater que la quasi-totalité des œuvres, et le système dans lequel elles sont prises, y échappent désormais. Cela revient-il à dire que celles-ci ne sont qu'une parodie de culture ? Ou, au contraire, qu'elles définissent de nouveaux territoires en réponse à une situation inédite ? Car ce qui apparaît aujourd'hui, lorsqu'on observe la production artistique, c'est que de nouveaux types de contrats semblent se constituer entre culture et précarité, entre la durée physique de l'œuvre d'art et sa durée en tant qu'information, qui bouleverse le socle de certitudes sur lequel s'arcboutait jusqu'alors la pensée critique. Mon hypothèse est que l'art semble avoir non seulement trouvé les moyens de résister à ce nouvel environnement instable, mais y avoir puisé une nouvelle force — et qu'une nouvelle forme de culture, de nouveaux types d'écriture formelle, pourraient bel et bien se développer dans un univers mental et matériel dont la précarité forme la toile de fond. Car tel est le cas en ce début de XXI^e siècle, où prédominent dans tous les domaines de la pensée et de la création le transitoire, la vitesse et la fragilité, instaurant ce que l'on pourrait appeler un régime précaire de l'esthétique. Un moment moderne s'est

joué à la fin du XIX^e siècle : la touche de peinture devint visible, manifestant l'autonomie du tableau et magnifiant la main, en réaction à l'industrialisation des images et des objets. Il est possible que notre modernité à nous, en ce début de XXI^e siècle, se développe à partir de cette faillite de la longue durée, au cœur même du tourbillon consumériste et de la précarité culturelle, venant s'opposer à la fragilisation des territoires humains sous l'effet de la machinerie économique globalisée.

Sans forme fixe (matériaux clochards)

Depuis les subtiles compositions d'objets trouvés de Kurt Schwitters, l'histoire de l'usage des matériaux précaires en art nécessiterait plusieurs volumes. Ce sont les significations contemporaines de cet usage qui nous retiendront ici. Certes, les artistes du XX^e siècle ont abondamment utilisé déchets ou objets usuels, mais à des fins esthétiques très diverses. Les boîtes surréalisantes de Joseph Cornell n'ont ainsi rien à voir avec les *Combine Paintings* de Rauschenberg, qui cherchaient à combler « l'intervalle entre l'art et la vie » dans une perspective très duchampienne. Les déchets industriels accumulés, compressés ou emballés par les Nouveaux Réalistes de 1960 visaient à créer un lexique expressif de la nouvelle nature industrielle, tandis que les matériaux précaires naturels manipulés par les artistes italiens de l'Arte Povera, dans la seconde moitié de la décennie, répondaient à l'optimisme consumériste du pop art américain. Quant aux compositions précaires réalisées par les différents membres du mouvement Fluxus, elles valorisaient la vie quotidienne contre sa capture par les moyens de l'art, et introduisaient à une poétique du presque-rien qui trouvera sa plus forte expression chez George Brecht ou Robert Filliou. Et aujourd'hui ?

Voici un gigantesque capharnaüm, sans début ni fin... Les objets les plus hétéroclites, usagés ou non, accumulés, isolés ou reliés par des tuyaux ou des fils, dans une structure où n'apparaît nulle symétrie, ni aucune forme d'ensemble, mais qui regorge de petites compositions dissimulées, partiellement ou totalement, sous la masse des matériaux... La première fois que j'ai vu une installation de Jason Rhoades, à Cologne, en 1993, j'étais plutôt perplexe. Où voulait-il en venir ? Tous les éléments de cette esthétique précaire étaient pourtant là, sous mes yeux : l'encombrement, voire la saturation ; le recours à des matériaux pauvres ; l'indifférenciation entre le rebut et l'objet de consommation, le comestible et le solide ; le refus d'un principe de composition fixe au profit d'installations d'allure *nomadique* et indéterminée. À l'époque, un contexte économique difficile semblait justifier ces allusions aux campements des sans-logis : la même année, à New York, Rirkrit Tiravanija transformait une galerie en soupe populaire, invitant les passants à venir se nourrir en guise d'exposition. Mais ce qui demeure visible des installations de Tiravanija n'est pas sans rapport avec celles de Rhoades :

ustensiles de cuisine, mobilier sommaire, images ou objets divers, dans un désordre apparent que n'organise aucune « composition » repérable. Comme si, dans un monde saturé d'objets, on ne pouvait plus composer qu'en négatif, en creux : Rhoades, californien décédé en 2006 à l'âge de 41 ans, et Tiravanija, Thaïlandais né en Argentine, sont des sculpteurs qui font apparaître des figures par un travail d'élimination, de grattage, d'élimination. Il n'existe pas pour eux de page blanche, de toile vierge, de matériau à travailler : le chaos préexiste, et ils opèrent depuis son centre.

En 1991, un disque du groupe My Bloody Valentine, *Loveless*, exprimait par des sons cette nouvelle disposition esthétique : à l'intérieur d'un chaos sonore uniforme de guitares électriques, la mélodie de chaque morceau semblait surgir par soustractions progressives, par évidemment, comme découpée dans l'épaisseur d'un magma qui lui préexistait. Reflets d'une civilisation de la surproduction, dans laquelle l'encombrement spatial (et imaginaire) est tel que le moindre *trou* dans sa chaîne ininterrompue, qu'il s'agisse d'une friche urbaine, d'une étendue vierge (jungle, désert ou mer) ou d'un contexte misérable, acquièrent immédiatement une *photogénie*, voire un pouvoir de fascination ? Le *peu* est l'icône ultime, y compris dans l'accumulation ; le laisser-faire artistique d'un Rhoades prend ici la valeur d'un acte moral.

Compositions fragiles, donc... Mais là n'était pas le fin mot d'une esthétique qui n'insiste pas sur cette fragilité pour mettre en valeur le pouvoir d'éternisation de l'art, mais au contraire voit dans celui-ci une exaltation de l'instabilité : issues du trop-plein général, ces compositions s'accordent à ce qu'est devenu le paysage urbain, un environnement précaire, encombré et mouvant. De la même manière qu'une grande partie de la vidéo contemporaine se modélise sciemment sur les pratiques des amateurs, privilégiant le document brut ou l'image tremblante et se contentant de l'*editing* le plus rudimentaire, les installations de Jason Rhoades affirment que leur nature ne diffère de la vie que par un léger déplacement symbolique : dans un monde qui enregistre aussi promptement qu'il produit, l'art n'éternise plus mais arrange, bricole, jetant pêle-mêle sur la table les produits qu'il consomme. Des millions de personnes filment, compilent et éditent des images à l'aide de logiciels à la portée de tous. Mais elles fixent des souvenirs, tandis que l'artiste met des signes en mouvement.

Ainsi les photographies de Gabriel Orozco sont-elles de simples arrêts sur image dans le grand film du monde précaire. Il cadre des sculptures éphémères, des compositions collectives, anonymes et infimes : un sac en plastique suspendu, de l'eau dans un ballon crevé, des grappes de vélos sur un trottoir... Orozco prend pour sujet la collectivité en tant que productrice de formes, mais au point précis où elle se distingue mal des phénomènes naturels : la main humaine ou les intempéries — comment les distinguer ? En tant qu'artiste, il se positionne ainsi dans la lignée d'un Jacques Villeglé, collecteur de ce « lacéré anonyme » qui constituait le matériau de base de son travail de décollage d'affiches, ou de Bernd & Hilla Becher établissant l'annuaire visuel des architectures industrielles désaffectées. Les activités humaines produisent, parfois indirectement, de subtiles compositions que l'artiste se contente de cadrer, les inscrivant ainsi dans la durée, comme c'est le cas pour la série des

Monuments conçus par Thomas Hirschhorn : « J'ai voulu montrer que le monument vient "d'en bas", explique ce dernier. J'aime les autels anonymes, où les gens apportent des fleurs et des bougies. » L'un de ces « modèles » étant l'autel improvisé à Lady Di lors de son décès accidentel à Paris, c'est-à-dire cette reproduction de la flamme de la statue de la Liberté de Bartoldi, qui fut spontanément investie par ses admirateurs, car opportunément située au-dessus du tunnel où la princesse médiatique trouva la mort. Hirschhorn a d'ailleurs construit une réplique de celui-ci à l'aide de ses matériaux de prédilection (carton, papier aluminium, scotch brun), avant de réaliser des installations plus complexes dédiées à des auteurs tels que Gilles Deleuze, Georges Bataille, Baruch Spinoza ou Michel Foucault. « C'est une critique du monument classique, par le choix des gens auxquels il est dédié et par sa forme. La tradition monumentale célèbre les guerriers ou les hommes de pouvoir sur les places centrales des villes ; je fais des monuments à des penseurs, dans des lieux à la périphérie, où habitent les gens, des monuments précaires qui ne visent à impressionner personne, qui refusent l'éternité du matériau noble, marbre ou bronze¹⁰. » Venue « d'en bas », l'esthétique précaire se confond avec un acte de solidarité.

Jennifer Allora et Guillermo Calzadilla, eux, impriment sur le sable des signes gravés sur des semelles de chaussures (*Landmark — Footprints*), ou incitent les passants à dessiner à la craie blanche sur le bitume des cités (*Chalk Project*). L'une de leurs vidéos, *Amphibious (Login-Logout, 2005)*, montre un défilé de formes et d'événements apparemment anodins se déroulant le long d'un fleuve, perçu par des tortues grimpées sur un radeau de fortune.

Invité par la Tate Gallery, Mark Dion a recruté des volontaires pour collecter dans la boue de la Tamise, au pied de l'institution britannique, le moindre artefact qui s'y trouvait piégé : pipes, objets en plastique, vieilles chaussures ou coquilles d'huîtres... Ces travaux archéologiques permirent de faire remonter à la surface l'histoire culturelle et industrielle de Londres (*Tate Thames Dig, 1999*). Si l'horizon du travail de Dion est celui de la crise environnementale globale et des relations socio-politiques entre les pays riches et le tiers-monde, qu'il met en formes dans des installations inspirées par la muséographie de l'histoire naturelle ou de la zoologie, il dépeint aussi notre monde sous les traits d'un immense amas de débris divers que l'œuvre d'art se consacrerait à collecter, classer et interpréter. C'est dans cette perspective que l'on peut également lire les installations de George Adeagbo, constellations de menus objets sauvés d'un désastre abstrait, ou les prélèvements effectués par Jeremy Deller dans la culture folk des États-Unis.

Si certains artistes peuvent aujourd'hui donner l'impression de se tenir éloignés de cette esthétique précaire, ils ou elles n'en diffèrent parfois que par le degré de solidité matérielle de leurs œuvres. Prenons le trio de super-stars formé par Jeff Koons, Maurizio Cattelan et Damien Hirst. Quel serait leur point commun, au-delà de la dimension événementielle qu'ils savent donner à leurs expositions, sinon l'ambition commune de rendre monumentale une iconographie issue de la précarité contemporaine ? Jeff Koons leste ainsi des jouets d'enfants d'un poids énorme qui contraste avec leur futilité. Son sujet,

c'est la pesanteur : il transforme les gadgets les plus légers en masses intransportables, le pneumatique en plomb, la pacotille en joaillerie, comme si la plus-value esthétique s'apparentait chez lui à une forme de gravité. Chez Koons, la densité de la matière devient le code par excellence de l'organisation du visible ; une hantise de la précarité lui enjoint de transformer celle-ci en spectacle — c'est-à-dire en capital accumulé, en valeur or. Quant à Damien Hirst, les moyens plastiques majestueux qu'il emploie, la finition impeccable de ses immenses cages de verre ou les formats luxueux de ses tableaux, ne font que souligner le caractère morbide ou la fragilité des sujets qu'il y enferme, ou qu'il y épingle. Le formol éternise : il l'emploie donc pour préserver l'art de la putréfaction. Chasseur de papillons, conservateur d'un musée de cadavres, décorateur génial de l'hôpital du XXI^e siècle, Hirst est le grand négateur de la précarité, la désignant ainsi comme notre horizon même. Les installations rutilantes réalisées par Subodh Gupta à l'aide des ustensiles de cuisine les plus banals que l'on peut trouver dans l'État indien du Bihar, les assemblages poignants que Nari Ward produit en collectant des matériaux usagés dans les quartiers noirs de New York, les masques africains chromés par Bertrand Lavier ou encore les subtils arrangements d'objets de David Hammons, même s'ils appartiennent au champ de la sculpture, contribuent à l'iconographie du monde précaire.

Cattelan, lui, opère tout aussi clairement au cœur de celle-ci : c'est le statut instable de l'artiste, la fragilité de sa position dans le mécanisme de la production de la valeur, qui lui fournit l'essentiel de son matériau et les ressources de son ironie chaplinesque — celle du vagabond introduit dans l'univers du pouvoir. Ainsi la reproduction grandeur nature des lettres figurant sur les hauteurs de Los Angeles le mot « Hollywood » au-dessus de la décharge municipale de Palerme (*Hollywood*, 2001), pourrait-elle servir d'emblème à cette œuvre hantée par la précarité sociale, qui entrechoque volontiers le luxe et la misère. La *vanité* est l'emblème de ce choc entre deux mondes, et elle redevient à la mode en ce début du XXI^e siècle : *Very Hungry God* (2006) de Subodh Gupta, représente un gigantesque crâne à l'aide d'un assemblage d'ustensiles chromés ; Piotr Uklanski a réalisé le « portrait » d'un collectionneur, en l'occurrence François Pinault, sous forme d'une image rayons X ; il avait auparavant présenté une photographie où des corps nus entrelacés formaient une tête de mort. C'est dans le contexte du luxe que la vanité reprend un sens : à un tel degré de cynisme social, l'artiste devient un philosophe présocratique, le seul qui puisse dire à l'empereur « ôte-toi de mon soleil »...

L'errance urbaine

Les historiens du futur, se penchant sur notre époque, seront sans doute frappés par le nombre d'œuvres qui dépeignent la vie quotidienne dans les

grandes villes. Ils recenseront les innombrables images de rues, de magasins, de marchés, d'immeubles, de terrains vagues, de foules, d'intérieurs, exposées alors dans les galeries. Ils en déduiront que les artistes de ce début du XXI^e siècle étaient fascinés par la métamorphose de leur environnement immédiat, et par le devenir-monde de leurs cités. Ils pourront comparer cette période à cette seconde moitié du XIX^e siècle au cours de laquelle Édouard Manet, Claude Monet ou Georges Seurat figurèrent, eux aussi à travers des scènes de la vie urbaine ou de l'immédiate périphérie des villes, la naissance de la civilisation industrielle : les vues des boulevards ou des cafés parisiens peintes par les impressionnistes trouvent un écho dans les paysages postindustriels d'Andreas Gursky, de Thomas Struth, de Beat Streuli, de Jeff Wall. Et au-delà de la photographie contemporaine, c'est la quasi-totalité des artistes d'aujourd'hui que l'on pourrait définir par le mot d'ordre baudelairien : « tirer l'éternel du transitoire ». Car l'omniprésence de la précarité dans l'art contemporain lui fait effectuer, par la force des choses, un retour aux sources de la modernité : le présent fugitif, la foule mouvante, la rue, l'éphémère. Dans le texte le plus programmatique qu'il ait jamais écrit, *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire tente de cerner le profil de cet artiste mutant : « homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages », il « s'intéresse aux choses même les plus triviales en apparence ». Flâneur capable « d'épouser la foule », c'est-à-dire « le nombre, l'ondoyant, le mouvement, le fugitif et l'infini¹¹ », cet artiste se présente comme « un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie¹² ». De Gabriel Orozco à Thomas Hirschhorn, en passant par Francis Alÿs ou Jason Rhoades, dont les univers formels sont pourtant clairement dissemblables, nombre d'artistes contemporains pourraient souscrire à cette définition de la modernité baudelairienne, indexée sur l'urbain, l'errance et la précarité. Et cette figure du « kaléidoscope doué de conscience » semble inventée pour décrire le regardeur d'une œuvre de Rhoades ou de Tiravanija, apte à décomposer ou recomposer les mouvements qui unifient les mille éléments d'une installation qui ne serait, pour des yeux statiques, qu'un pur désordre.

« Vous savez peut-être ce que ça veut dire, une erre ? » interroge Jacques Lacan... « C'est quelque chose comme la lancée. La lancée de quelque chose quand s'arrête ce qui la propulse¹³. » Une fois le moteur moderniste arrêté, à la fin des années 1970, nombreux sont ceux qui décrétèrent la fin du mouvement en soi. Les postmodernes ont ainsi tourné autour du véhicule, déconstruit sa mécanique, l'ont réduit en pièces détachées, théorisé la panne, avant de se promener dans les alentours et d'annoncer que chacun pouvait marcher à sa façon dans n'importe quelle direction. Les artistes dont il est ici question entendent rester dans la voiture, dans la direction qui fut celle de la modernité — mais en faisant fonctionner leur véhicule au gré des reliefs qu'ils rencontrent, et à l'aide d'un autre carburant : l'*erre* serait ainsi ce qui nous reste du mouvement vers l'avant initié par le modernisme, le champ ouvert à notre modernité propre, notre altermodernité. L'œuvre de Gabriel Orozco est ainsi

parsemée d'allusions au déplacement erratique du piéton urbain. *Yielding Stone* (1992) est une boule de plasticine qui, roulée sur l'asphalte de la ville, s'agglomère les menus débris qui le jonchent. Constituée d'une pellicule de matériaux infimes, épluchures, poussières, *Yielding Stone* est programmée pour atteindre au fil des ans le poids de son auteur, donnant à cette œuvre, pourtant non anthropomorphique, la densité d'un portrait de l'artiste en flâneur. Dans une magnifique série de tableaux intitulée *The Samurai Tree*, initiée en 2005, Orozco peint, à la feuille d'or et à la tempera, un cercle central à partir duquel chaque composition va se développer selon la marche du cavalier du jeu d'échecs, ajoutant d'autres cercles de taille variable jusqu'à ce que ceux-ci atteignent les limites du cadre. Chacun des tableaux de cette série dessine de subtiles spirales ou des lignes sinueuses qui évoquent à la fois les *Constellations* de Joan Miró et le *Broadway Boogie-Woogie* de Piet Mondrian. Utilisé ici comme un principe de composition, le cavalier du jeu d'échecs s'avère une figure récurrente du travail d'Orozco : la sculpture *Knights Running Endlessly* (1995), se présente comme un jeu d'échecs de 256 cases, toutes occupées par des cavaliers. La marche de cette pièce, apparemment aléatoire et fantaisiste, mais en vérité rigoureusement ordonnée, fonctionne comme une métaphore de l'errance, de la marche de biais dans la foule des grandes villes — dont les œuvres de la série *The Samurai Tree* constituent des icônes.

Si les pratiques errantes prennent aujourd'hui une telle importance, au point de fournir à l'art un modèle de composition, c'est en réponse à l'évolution des rapports entre l'individu et la collectivité dans la ville contemporaine. Walter Benjamin, qui définissait l'aura de l'œuvre d'art comme « l'unique apparition d'un lointain¹⁴ », décrit sa disparition progressive en termes spatiaux : l'espace humain se métamorphose, la distance entre les choses et les êtres s'amenuise ; la ville moderne, dont la foule constitue le milieu vital, a introduit la « perception traumatisante¹⁵ » comme principe formel, dont le cinéma fut l'aboutissement esthético-technique. L'immensité de la foule, écrit Benjamin, efface le lien entre l'individu et la communauté, qui ne se recrée que par un acte volontaire, voire artificiel. Ainsi pourrait-on dire que la mégapole contemporaine, telle que les artistes d'aujourd'hui la représentent ou la mettent en action, relève d'une *erre* politique, c'est-à-dire ce qui reste du mouvement de socialisation lorsque son énergie propre a disparu, laissant place à un chaos urbain. De plus, chacune d'entre elles concentre les traits de l'économie-monde : les véritables frontières sont désormais internes, et opèrent de subtiles ségrégations entre classes sociales ou ethnies à l'intérieur de la cité elle-même.

John Miller, depuis des années, photographie des scènes de la vie quotidienne pendant la pause du déjeuner, où qu'il se trouve dans le monde : la série *Middle of the Day*, désormais riche de milliers de vues, rassemble des images de cet entre-deux de la journée de travail, ce moment interstitiel où l'employé, en liberté conditionnelle, occupe l'espace public en déjeunant sur un banc ou en se promenant dans la ville. Ce temps suspendu de la production industrielle était le thème du tableau de Georges Seurat, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande-Jatte* (1884- 1886) : représentation du jour de congé hebdomadaire

dans la proche banlieue parisienne, allégorie pointilliste de la naissance de la civilisation des loisirs, l'œuvre du postimpressionniste français fut réalisée avec des moyens picturaux qui évoquaient en eux-mêmes la division du travail. Avec ses touches punctiformes, mécaniquement appliquées sur la surface de la toile, Seurat entend reproduire en peinture le mouvement de l'industrie : son rêve serait que l'on puisse reproduire à l'infini ses tableaux, comme sur une chaîne de montage, en appliquant un à un les points de couleur sur la toile. Lorsque John Miller entend figurer aujourd'hui l'intervalle de loisir de la mi-journée, il emploie lui aussi des moyens exactement homothétiques à son sujet : un appareil photo amateur, des cadrages parfois approximatifs ; et il présente ces vues de centres-villes, par centaines, au format le plus ordinaire et encadrées d'une simple baguette de bois. Et où furent donc prises ces images de badauds semi-affairés, affublés de sandwiches, sur fond de shopping malls ou baguenaudant dans des parcs ? Si parfois une enseigne nous procure un vague indice, difficile de savoir si ces photos montrent Amsterdam ou Moscou, Hong Kong ou Buenos Aires. John Miller dépeint le dimanche de Seurat étendu aux dimensions de la planète, et limité aux heures légales de la flânerie.

Depuis 1991, Francis Alÿs fait de ses promenades dans Mexico le point de départ d'un travail partagé entre peinture, dessin, photographie, films ou actions. « La marche est l'un de nos derniers espaces intimes », dit-il. Il a parfois enregistré ses déambulations, ou collecté des objets trouvés et des images qu'il a utilisés dans ses tableaux. Pourquoi l'équivalent contemporain de la peinture de paysage se fonde-t-il si volontiers sur l'action et le récit, au détriment de la représentation ? Alÿs en donne une explication : « Mes peintures, mes images, explique-t-il, ne sont que des tentatives pour illustrer les situations auxquelles je me confronte, que je provoque ou que je "performe" au niveau de l'espace public, généralement urbain, et éphémère. J'essaie d'opérer une distinction claire entre ce que je destine à la rue et ce que je destine aux murs des galeries. (...) J'ai essayé de créer des images peintes qui pourraient devenir des équivalents de l'action, des souvenirs, sans représenter littéralement l'action elle-même¹⁶. » L'artiste du monde précaire considère le milieu urbain comme une enveloppe dont il s'agirait de détacher des fragments. Combien de peintres florentins utilisèrent-ils de la terre de Sienne pour figurer les paysages de Toscane ? Aller sur le motif, comme le firent les impressionnistes en leur temps, c'est aujourd'hui entrer dans le motif et évoluer selon ses rythmes. L'artiste slovène Marjetica Potrc ne représente pas les bidonvilles de Caracas : elle y séjourne pour les étudier de l'intérieur, en prélever ou en reconstituer des fragments, puis, dans un second temps, pour proposer des solutions alternatives. Le groupe danois Superflex ne figure pas les rapports de pouvoir ou les flux commerciaux avec les pays du tiers-monde, mais installe des structures de production de soda de guarana au Brésil, ou des centrales électriques bio en Afrique¹⁷. On serait tenté de citer, au sujet de ces « interventions » artistiques dans la réalité urbaine, la fameuse formule de Karl Marx dans les *Thèses sur Feuerbach* : « Les philosophes n'ont jusqu'ici qu'interprété le monde, il s'agit maintenant de le transformer. » En tout cas,

nous nous trouvons ici bel et bien en face d'une autre figure centrale de la modernité.

Capter la ville dans une image, ce serait plutôt en suivre le mouvement : souvenons-nous du long travelling fluvial filmé par Dominique Gonzalez-Foerster dans *Riyo*. Dans l'une des séquences de la série *The Needle Woman*, Kim Sooja affronte, impassible et filmée de dos, la déferlante d'une foule asiatique. Dans son installation vidéo *Electric Earth* (1999), Doug Aitken retrace sur huit grands écrans les déambulations d'un promeneur solitaire parmi un paysage urbain nocturne tout aussi difficilement identifiable, d'où toute présence humaine semble avoir été effacée ; restent des non-lieux (par exemple un parking de centre commercial), et des machines (antennes paraboliques, laveries automatiques...) qui semblent petit à petit prendre le contrôle du flâneur, zombie contemporain précarisé par l'indifférence métaphysique que lui renvoie son environnement. L'éclairage urbain semble constituer le matériau de construction d'Aitken : crue, froide, la lumière est ici omniprésente, et des lampadaires blafards laissent des traînées sur le trottoir. Le traitement de la lumière par Doug Aitken est l'inverse de celui de Seurat, qui œuvrait à éliminer l'irisation de la lumière, le halo lumineux, pour ne garder que la couleur nette d'un objet dans des conditions atmosphériques précises. Or la ville contemporaine se représente en mouvement, y compris sa lumière. L'errant se heurte bien vite, comme l'insecte à une vitre, à ces territoires où l'espace public (partagé) se réduit chaque jour davantage. Dans plusieurs de ses œuvres des années 1990, le Sud-Africain Kendell Geers montre l'envers de la cité contemporaine à travers des photographies de dispositifs sécuritaires privés ou des œuvres hantées par le danger, comme *Mondo Kane* (2002), un cube minimaliste hérissé de tessons de bouteille ; voire littéralement dangereuses, quand elles sont constituées de lames de rasoir ou traversées par du courant électrique. L'univers de Francis Alÿs exhibe lui aussi les dispositifs de contrôle et d'uniformisation de la cité, mais en collectant les images de la précarité : marginaux, sans-abri, ou chiens sans maîtres. Son diaporama *Sleepers II* (1997-2002) en montre quatre-vingts, assoupis sur des trottoirs, photographiés au ras du sol, environnés d'un bitume flouté qui modifie notre perspective sur la ville.

L'erre, ligne invisible qui traverse le centre des villes, regroupe tous ceux qui ne savent pas où aller — vagabonds, nomades, gitans, marginaux, sans-papiers. L'errant se voit ainsi promptement associé à l'univers de la délinquance. Et si la flânerie baudelairienne est un moment de pause pour l'oisif, l'errance a tôt fait d'emporter ses pratiquants hors de la légalité. L'artiste précaire définit d'ailleurs volontiers son travail dans des termes empruntés au vagabondage criminel : chapardage, braconnage, vol, refus du travail salarié. Kendell Geers avoue : « Quand je travaille avec une image ou un objet existant, je ne le conçois pas comme du sampling, dans le sens d'un DJ, ni même comme un détournement comme l'ont fait les situationnistes, mais comme un pur vol. Je parle de voler les images d'Hollywood, de CNN, prendre des images, littéralement, et les travailler¹⁸. » Bruno Serralongue, lui, travaille comme un photographe de presse, à ceci près que, ne disposant pas d'accréditations officielles, il se voit

obligé de poser son appareil aux abords de l'événement, marquant ainsi visuellement la ligne qui sépare l'artiste du journaliste dont il feint d'emprunter le protocole, le professionnel du simple citoyen. Il se dirige ainsi vers les marges de l'information, endossant le rôle du témoin, comme lorsqu'il fait le portrait de sans-papiers ou de grévistes. Serralongue photographie cette ligne qui sépare l'information, le « communiqué », et la périphérie de l'événement qui lui sert de prétexte. Il se situe hors la loi.

La plus grave « effraction » commise par l'art d'aujourd'hui s'exerce contre notre perception de la réalité sociale. En effet, il précarise tout ce qu'il touche : tel est son fondement ontologique. En s'emparant des éléments qui composent nos vies quotidiennes (le logo d'une entreprise, les images des médias, les signes urbains, les protocoles administratifs...) pour en faire les matériaux à partir desquels ils ou elles composent leurs œuvres, les artistes en soulignent la dimension arbitraire, conventionnelle, idéologique. Nous échangeons des objets contre de l'argent, nous vivons de telle ou telle manière, mais, le saviez-vous ? Nous pourrions faire autrement... En faisant fonctionner de différentes manières les éléments de sa mécanique ordinaire, l'art fonctionne comme un banc de montage alternatif de la réalité vécue¹⁹. En formalisant des comportements, des socialités, des espaces, des fonctions, l'art contemporain confère à la réalité un caractère transitoire et précaire. À l'opposé du discours ambiant, qui se résume à la fameuse formule thatchérienne « *There is no alternative* », l'art maintient intacte une image de la réalité comme construction fragile, et porte le flambeau de l'idée de changement, l'hypothèse d'un plan B. Si l'art contemporain est porteur d'un projet politique cohérent, c'est bel et bien celui-ci : porter la précarité au cœur même du système de représentations par lequel le pouvoir gère les comportements, fragiliser tout système, donner aux habitudes les plus ancrées l'allure d'un rituel exotique. L'art est donc une sorte de banc de montage sauvage, qui appréhende le réel social par la forme. Plus généralement, ces œuvres produisent la *fiction* d'un univers fonctionnant différemment. L'on pourrait dire que celle-ci apporte, dans le ruban continu de la réalité sociale, la dimension de l'infini — tout comme le langage nous permet de découper en menus morceaux cette réalité physique qui, pour l'animal, constitue un continuum, un espace unidimensionnel. Parce que nous avons été humanisés par le langage, nous savons que la matière au sein de laquelle nous évoluons n'est pas une et indivisible : la pièce où j'écris ces lignes se morcelle en plancher, table, tiroir, poignée, nervure du bois, souvenirs... et ainsi de suite, à l'infini. De la même manière, la dimension fictionnelle de l'art vient trouer le chaînage de la réalité, la renvoyant à sa nature précaire, au mélange instable de réel, d'imaginaire et de symbolique qu'elle contient : cette fiction augmente la réalité, nous permettant de la maintenir en mouvement perpétuel, d'y introduire donc l'utopie et l'alternative. Car la fiction n'est pas que de l'imaginaire, et le fictionnel ne se réduit pas au fictif : le ready-made duchampien, par exemple, appartient à l'ordre de la fiction, sans pour autant différer par nature de la réalité qu'il présente, sinon par le récit par lequel Marcel Duchamp le fait passer dans un régime fictionnel. Le *fictif* s'oppose à la réalité dont il s'inspire ;

lefictionnel — qui est le régime du récit, de la narration — la sous-titre ou la double, mais sans l'effacer.

L'errance représente ainsi une interrogation politique de la ville. Elle est écriture en marche, et critique de l'urbain considéré comme matrice des scénarios dans lesquels nous évoluons. Elle fonde une esthétique du *déplacement*. Le terme est certes usé, un siècle après le readymade duchampien, qui fut le geste de déplacement d'un objet usuel vers le dispositif de légitimation que représente le système de l'art. Mais si Duchamp a utilisé le musée comme un outil optique nous permettant de regarder différemment un porte-bouteilles, force est de constater que le musée n'est plus aujourd'hui un appareil prédominant, noyé qu'il est dans une masse de processus de captation et de légitimation inexistantes en son temps. Nous avons vu que Walter Benjamin lie la perte de l'aura à l'apparition de dispositifs mécaniques de captation des images, c'est-à-dire au cinématographe en tant que modèle de contrôle. Chacun peut aujourd'hui être filmé dans la rue, poursuit-il, en une étonnante prescience du système de surveillance urbaine en cours dans la plupart des villes contemporaines. À l'objet de série posé devant le dispositif d'enregistrement du musée (Duchamp) répond aujourd'hui le corps de l'errant urbain, et les formes qu'il transporte avec lui, évoluant dans l'espace télégénique généralisé de la cité du XXI^e siècle.

Hegel voyait dans l'histoire humaine un parcours unique, se développant à travers une suite réglée d'avancées et de progrès, tendu vers un achèvement : on pourrait représenter la vision hégélienne de l'Histoire, si persistante dans l'art du XX^e siècle, par l'image d'une autoroute. L'errance, comme principe formel de composition, renvoie à une conception de l'espace-temps s'inscrivant à la fois contre la linéarité et contre la planéité. Le temps linéaire de l'Histoire comme la vision d'un espace humain unidimensionnel se voient renvoyés dos à dos par des œuvres qui se constituent sur le modèle du cheminement, de l'itinéraire, d'une navigation sinueuse entre différents formats ou circuits. Or le modèle de la peinture-fenêtre de l'âge classique, organisant le visible autour de la voie perceptive qu'offre la perspective monoculaire, est à l'espace ce que l'histoire hégélienne est au temps : une tension modulée vers un point unique. À partir de la fin du XIX^e siècle, la modernité picturale obstrue la perspective, faisant basculer la linéarité de l'espace vers le temps : ce sera désormais la planéité qui gouvernera l'espace pictural, tandis que la représentation de l'Histoire (du temps) s'orientera vers une version linéaire. Dans un texte important, Leo Steinberg date l'apparition de l'espace postmoderne des premiers *Combine Paintings* d'Allen Rauschenberg²⁰, dans lesquels la peinture se mue en réseau d'informations. Ni fenêtres dévoilant un monde, ni surfaces opaques, les œuvres de Rauschenberg inaugurent effectivement une errance du sens, une promenade parmi une constellation de signes.

Pour désigner cette nouvelle figure de l'artiste, j'ai forgé le terme de *sémionaute* : le créateur de parcours à l'intérieur d'un paysage de signes. Habitants d'un monde fragmenté, dans lequel les objets et les formes sortent du lit de leur culture originelle pour se disséminer dans l'espace global, ils ou

elles errent à la recherche de connexions à établir. Indigènes d'un territoire sans limites a priori, ils se voient placés dans la position du chasseur-cueilleur d'autrefois, du nomade qui produit son univers en arpentant inlassablement l'espace. Dans son documentaire *Les Glaneurs et la Glaneuse*, Agnès Varda a ajusté sa méthode à son sujet : tournant un film sur l'antique pratique des glaneurs et ses déclinaisons contemporaines, elle vagabonde d'une personne à l'autre, un lieu l'amenant naturellement au suivant, construisant patiemment une analogie entre son métier de cinéaste et l'acte de grappiller, piratage toléré d'un système de production.

Seth Price, dont la pratique oscille entre des formats apparemment incompatibles, de l'écriture d'essais théoriques jusqu'à la compilation de morceaux de musique dans des *mixtapes*, lie conceptuellement l'errance et la multiplicité des formats culturels à travers lesquels une œuvre peut aujourd'hui se manifester : « Peut-on supposer, écrit-il, qu'un artiste produise une œuvre directement à l'intérieur d'un système qui dépende de la reproduction et de la distribution pour son existence, un modèle qui encourage la contamination, l'emprunt, le vol et le brouillage horizontal ? Le système de l'art enclôt généralement des œuvres errantes, mais pourrait-il récupérer des milliers de livres de poche en libre circulation²¹ ? » Seth Price emploie le terme de « dispersion » pour caractériser sa pratique artistique, consistant à disséminer de l'information dans des formats divers : son œuvre *Title Variable* se présente ainsi sous forme d'albums, d'essais et de dossiers consultables en ligne. Tout comme une installation de Jason Rhoades, une exposition de Rirkrit Tiravanija ou la plupart des travaux de Pierre Huyghe, *Title Variable* ne se laisse pas enfermer dans un espace-temps unitaire.

Dans les œuvres de Kelley Walker, Wade Guyton ou Seth Price, les formes se donnent à voir à l'état de copie, à jamais transitoires ; elles semblent suspendues, maintenues en attente entre deux traductions, ou perpétuellement traduites. Issues de magazines ou de sites Internet, elles sont prêtes à y retourner, instables, spectrales. Toute origine formelle se voit ici niée ou, plus encore, rendue impossible. La mixtape représente l'emblème de cette culture de la postproduction : Seth Price en a d'ailleurs réalisé plusieurs, et Peter Coffin multiplie lui aussi les compilations thématiques sur CD. Naviguant dans un réseau constitué de photocopies, de tirages, d'écrans ou de reproductions photographiques, les formes surgissent comme autant d'incarnations transitoires. Le visible apparaît ici comme nomade par essence, ensemble de fantômes iconographiques ; l'œuvre, comme une clé USB connectable sur n'importe quel support et susceptible d'innombrables métamorphoses. La pratique de ces trois artistes, qui décourage toute volonté d'assigner leurs œuvres à une place précise et stable dans la chaîne de production et de traitement de l'image, poursuit en la radicalisant la « rephotographie » pratiquée par Richard Prince depuis les années 1980. Mais Kelley Walker est sans doute l'artiste qui pousse jusqu'à sa conclusion logique la démonstration warholienne de l'artiste face à la machine : au lieu de s'identifier à elles, comme le proclama Warhol, Walker se présente comme une subjectivité minimale, en mouvement, sans cesse customisée par les produits qu'elle consomme, et opérant à l'intérieur d'un environnement purement machinique. Construisant des chaînages d'objets

visuels pris dans un perpétuel remembrement, il dépeint une réalité déracinée, à travers des œuvres qui ne constituent que les « arrêts sur image » d'un énoncé en développement.

Coda : esthétiques révocables

L'on pourrait se demander si le véritable « Grand Récit » de notre époque, dont la présence serait si aveuglante qu'il passerait inaperçu, n'est pas le suivant : qu'il n'y a pas, et ne peut plus y avoir de Grand Récit. Le devenir-fragmentaire de tout et de tous, à l'intérieur d'une masse indistincte formant une bulle d'informations, ferait alors office d'idéologie totalisante pour notre monde antitotalitaire. D'où notre difficulté à penser l'Histoire en marche : qui la raconte ? Et pour qui ? Qui pourrait bien être le héros de ce récit, puisque aucun peuple et aucun prolétariat ne peuvent plus s'arroger ce titre, et qu'il n'existe plus de sujet universel ?

La précarité générale peut se comprendre à partir de l'émergence d'une culture où ne subsiste aucun grand récit historique ou mythique autour duquel s'ordonneraient les formes — sinon celui de l'archipélisation des iconographies, des discours et des récits, entités isolées reliées par des lignes en filigrane. Nous sommes confrontés aux images d'un monde flottant, telles ces *Ukiyo-e* chères à Hokusai... Au sein de ces esthétiques désormais privées de point d'ancrage dans un « grand récit de légitimation » (Lyotard), arrachées, partiellement ou totalement, à toute origine locale ou nationale, chaque œuvre doit contribuer à produire son contexte, à indiquer ses coordonnées. Méridiens mouvants... Ce principe de déterritorialisation renvoie, dans l'ordre de l'esthétique, à cette vision kaléidoscopique évoquée par Baudelaire comme l'essence du moderne : les positionnements et les jugements de valeur s'effectuent dans des contextes changeants, précaires, révocables. De quoi donner le tournis aux sédentaires. Mais ne l'éprouvent-ils pas déjà, pour peu qu'ils aperçoivent quelque chose de cette mutation ?

Au début des années 1990, le marketing de masse, soutenu par Internet encore à ses débuts, se lança dans une stratégie d'individualisation du produit, en immatérialisant autant que possible le geste d'achat. Ainsi, dans les boutiques de luxe, les objets se raréfierent-ils, afin de placer artificiellement le consommateur hors du monde de la production de masse, incarné par les rayonnages du supermarché. La dernière ruse du marketing consiste à nier l'existence de la quantité, à créer l'illusion de la rareté en jouant sur l'obscurité nostalgique du dénuement.

Le diagnostic de ces spécialistes du marketing semble tout à fait justifié : la précarité qui affecte l'ensemble du paysage culturel provient bel et bien, en grande partie du moins, de ce processus d'*encombrement* qui caractérise notre époque. Elle est une fonction de la production de masse, et son antithèse, l'impression de solidité, dépend davantage de l'isolement d'un objet que de la

matière dont il se compose ; une allumette posée sur un socle paraîtra toujours moins précaire qu'un amas de marbre.

Précaire : « qui n'existe que par une autorisation révocable »... Autant dire que les œuvres contemporaines ne jouissent d'aucun droit absolu quant à l'obtention d'un statut. Est-ce de l'art, ou pas ? La question, qui enchante les douaniers de la culture et en excite infiniment les juristes, se résume d'ailleurs à une investigation policière : quel est votre droit d'entrée sur le sol artistique ? Avez-vous des papiers, des titres de droit ? Elle pourrait pourtant être formulée autrement : qu'est-ce qui, traversant l'espace-temps de l'art, constitue une réelle présence ? Est-ce que ce nouvel objet, introduit dans la bulle artistique, génère ou pas de l'activité, de la pensée ? A-t-il une influence sur cet espace-temps, et si oui, quel type de productivité ? Telles sont les questions qu'il me semble plus pertinent de poser à une œuvre. Si cet objet existe, s'il *tient*, s'il raconte, s'il coordonne, s'il produit... Est-ce que quelque chose passe, ou se passe ? Rompons avec les réflexes du policier et du législateur, et regardons l'art avec l'œil du voyageur curieux, ou celui d'un hôte qui doit accueillir chez lui des convives inconnus.

Le contexte d'encombrement généralisé dans lequel les œuvres d'art se donnent aujourd'hui à voir, qui détermine leurs modes de production et la manière dont nous les recevons, fait-il que nous les jugeons de manière différente ? Nous y reviendrons dans la troisième partie de cet ouvrage. Prenons néanmoins pour exemple l'exposition de John Armleder au MAMCO de Genève, en 2006 : organisant une rétrospective de ses œuvres, l'artiste démembre et recompose la totalité du corpus identifiable sous le nom d' « œuvre de John Armleder ». En les empilant, les juxtaposant, en opérant des rapprochements ou des coupes, Armleder met en scène l'interchangeabilité des positions de ses propres œuvres, et souligne un principe fondamental : l'œuvre d'art n'est plus un objet « terminal » mais un simple moment dans une chaîne, le point de capiton qui relie, plus ou moins fermement, les différents épisodes d'une trajectoire. La relecture qu'a opérée Armleder sur son propre travail nous donne à penser que l'un des critères de jugement les plus sûrs serait ainsi, pour n'importe quelle œuvre d'art, sa capacité à s'insérer dans différents récits et à traduire ses propriétés ; autrement dit, son potentiel de déplacement, qui lui permet d'entretenir des dialogues féconds avec des contextes divers. Autrement dit encore, sa radicantité.

1
Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 9.



2
Ulrich Beck, *La Société du risque*, Paris, Champs Flammarion, 2003.



3
Slavoj Žižek, *Le spectre rôde toujours. Actualité du Manifeste du Parti communiste*, Paris, 2002, p. 19.

←

4

Michel Maffesoli, *Du nomadisme*, Paris, Livre de poche, 1997, p. 109.

←

5

Sur le marché de rue comme forme hégémonique de l'art des années 1990-2000, voir *Postproduction*, *op. cit.*

←

6

Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Brionne, Gérard Monfort, 2006.

←

7

Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1968, p. 266-267.

←

8

Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 79.

←

9

Ibid., p. 17.

←

10

Les propos de Thomas Hirschhorn ont été recueillis par Valérie de Saint-Do, sur le site http://www.horschamp.org/article.php3?id_article=1300.

←

11

Charles Baudelaire, *Écrits esthétiques*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1986, p. 365 à 369.

←

12

Ibid., p. 370.

←

13

Jacques Lacan, « Les non-dupes errent », séminaire du 13 novembre 1973. Consultable sur le site : www.gaogoa.free.fr/seminaires.htm

←

14

Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, in *Essais*, t. 2, Denoël-Gonthier, 1971-1983, p. 94.

←

15

W. Benjamin, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, in *Essais*, t. 2, p. 170.

←

16

Entretien avec Gianni Romano, *Francis Alÿs : Streets and Gallery Walls*, Flash Art #211, 2000.

↩

17

On pourrait ici multiplier les exemples. Citons seulement l'artiste turc Can Altay, qui photo-documente les friches et autres lieux de rencontre des teenagers. Les Japonais de l'Atelier Bow Wow inventorient les espaces interstitiels présents dans le tissu urbain ; le groupe de cinéastes et d'artistes Raqs Media Collective, basé à New Delhi, construit des projets à long terme impliquant diverses communautés...

↩

18

Discussion entre Kendell Geers, Daniel Buren et Nicolas Bourriaud, in cat. « Kendell Geers », Galleria Continua, San Gimignano, 2004.

↩

19

Thèse que j'ai plus longuement développée dans *Postproduction*, *op. cit.*

↩

20

Leo Steinberg, *Other Criteria*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 82-91.

↩

21

Seth Price, « Dispersion » (2002), voir : www.distributedhistory.com/Disperse.compressed.pdf.zip.

↩

2

Formes-trajets

« Il y a une imagination qui ne peut que supporter tous ceux qui de la structure se veulent non-dupes, c'est ceci : c'est que leur vie n'est qu'un voyage. La vie, c'est celle du viator. Ceux qui dans ce bas monde, comme ils disent, sont comme à l'étranger. »
Jacques Lacan

La forme-trajet (1) : expéditions et parades

Le 9 juillet 1975, le voilier de Bas Jan Ader quitte la côte Est des États-Unis, en vue d'une tentative de traversée de l'Atlantique s'inscrivant dans le cadre de son projet *In Search of the Miraculous*. Mais le contact radio est interrompu trois semaines après son départ. Et le 10 avril 1976, les équipes de secours ne retrouvent que l'embarcation de l'artiste, immergée aux deux tiers. La dramatique disparition d'un des artistes les plus prometteurs de sa génération fait écho à l'accident d'hélicoptère dans lequel un autre grand défricheur, Robert Smithson, avait lui-même péri trois ans plus tôt. Leur point commun résidait dans cet esprit voyageur et aventurier, dans ce goût pour les grands espaces, que surlignent les circonstances tragiques de leur disparition. Ces deux œuvres majeures trouvent toutefois un écho inattendu trente ans plus tard, dans celles de tous ces artistes pour qui le voyage est devenu une forme artistique en soi, ou qui trouvent dans les étendues désertiques ou les no man's land de la société postindustrielle des surfaces d'inscription bien plus excitantes que celles que leur offrent les galeries d'art — recherche dont témoignaient déjà les colossales œuvres *Site Specific* réalisées par Smithson dans les années 1960, tout autant que les expéditions de Bas Jan Ader.

Le voyage est aujourd'hui omniprésent dans les œuvres contemporaines, que les artistes en empruntent les formes (trajets, expéditions, cartes...), l'iconographie (espaces vierges, jungles, déserts...) ou les méthodes (celles de l'anthropologue, de l'archéologue, de l'explorateur...). Si cet imaginaire naît de la globalisation, de la démocratisation du tourisme et du « commuting », soulignons le paradoxe que constitue cette obsession du voyage au moment de la disparition de toute *terra incognita* à la surface du globe : comment se faire l'explorateur d'un monde d'ores et déjà quadrillé par les satellites, dont chaque millimètre est désormais cadastré ? Et plus généralement, comment les artistes rendent-ils compte de l'espace dans lequel ils sont amenés à vivre ? La forme de l'expédition constitue ici une matrice, en ce qu'elle fournit un motif (la connaissance du monde), un imaginaire (l'historique de l'exploration,

subtilement liée aux temps modernes) et une structure (la collecte d'informations et d'échantillons à travers un parcours).

Au sujet de son film *A Journey That Wasn't* (2005) qui retrace son expédition dans l'Antarctique, Pierre Huyghe insiste sur le fait que « la fiction est un moyen de saisir le réel¹ » : elle constitue un moyen de locomotion lui permettant de produire un savoir nouveau sur le monde contemporain, et le principal outil de construction d'une œuvre qui emprunte sa forme générale et ses métaphores à celles du voyage. L'ensemble d'œuvres généré par cette équipée et ses préparatifs constitue un processus cognitif étalé sur plusieurs années, qui se base sur un élément narratif, une rumeur : une île serait apparue vers le pôle Sud, et un être singulier y serait né — un pingouin albinos, né du réchauffement de la Terre. L'expédition effectuée par Huyghe et ses coéquipiers, à bord d'un bateau-laboratoire slalomant entre les icebergs, dans une mer battue par des vents glacials, utilise la fiction comme un véhicule, et le voyage comme un mode de *tracé*. On retrouve ici l'un des principes par lesquels Victor Segalen définit l'*exote* : « Mon voyage, écrit-il de Pékin à Jules de Gauthier en 1914, prend décidément pour moi la valeur d'une expérience sincère : confrontation, sur le terrain, de l'imaginaire et du réel². » Une autre de ses vertus, rappelle l'écrivain, consiste à « être libre vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou ressent³ ». L'imaginaire, la fiction, permettent ici à Huyghe d'ouvrir des espaces libres dans la géographie réelle qu'il traverse.

Le travail de Melik Ohanian implique « l'expérience de l'exploration, plus que l'image de l'exploration », explique-t-il. Cette mise en jeu de l'aventure s'exprime parfaitement dans *Island of an Island* (1998-2001), une installation en plusieurs temps qui s'ouvre sur le récit d'un événement : en 1963, l'île de Surtsey surgit au large des côtes islandaises à la suite d'une éruption volcanique. Melik Ohanian va construire à partir de ce fait géophysique une forme unitaire, connectant entre eux des niveaux de discours et de réalité hétérogènes. Dans l'espace d'*Island of an Island* coexistent ainsi un film projeté sur trois écrans, montrant des vues aériennes de l'île volcanique ; au sol, neuf cents ampoules dessinent le tracé d'une plante rare trouvée sur l'île, dont l'image en pointillés rouges se reflète dans cinq miroirs convexes accrochés au plafond. À l'entrée de la salle, des livres suspendus par des fils, formant un rideau, sont mis à disposition du visiteur ; *Island of an Island Handbook* compile des extraits d'études scientifiques et des fac-similés de la presse islandaise datant de l'époque de l'éruption. Désynchronisation de l'Histoire : les anecdotes de la presse côtoient ici l'analyse scientifique d'un univers à l'état naissant, littéralement préhistorique. Ohanian poursuivra cette investigation des zones désertiques avec *Welcome to Hanksville* (2003), dans lequel le monde se donne à voir comme un vaste plateau de tournage, archipel de *terrae incognitae* au sein desquelles l'art peut développer des scénarios (qui deviennent formes) et des protocoles de connaissance.

Le groupe Gelitin a adopté la forme du déplacement comme mode de production ; la microcommunauté que forment ses quatre membres pourrait se comparer à une sonde exploratoire, dotée de multiples outils de préhension du

réel, qui privilégierait la dimension matérielle de la culture dans le choix de ses thématiques — et le corps humain (en tant qu'il éprouve du plaisir ou s'expose à l'expérience) comme instrument principal de connaissance. Dans la vidéo *Grand Marquis* (2002), diverses performances scandent ainsi leur découverte du Mexique. Pour *Nasser Klumpatsch (the Ride)*, qui documente un projet présenté à Sofia en 2004, Gelitin met en mouvement le processus même de l'exposition en effectuant en mobylette les 700 kilomètres séparant Vienne, où ils résident, de la capitale bulgare où une institution les invite, et profitant de chaque étape pour alimenter en formes nouvelles leur destination finale. L'exposition est le produit d'une trajectoire que les œuvres ponctuent, comme autant de notes sur une carte géographique.

Le duo formé par Abraham Poincheval et Laurent Tixador est mû par une ambition similaire, poussant la logique expérimentale jusqu'à la mise en danger physique et mentale : chacune de leurs expositions rassemble les traces tangibles d'une aventure menée dans des conditions extrêmes. Ils ont ainsi séjourné pendant un mois sur une île déserte, en parfaite autarcie (*Total symbiose I*, 2001) ou traversé la France selon une exacte ligne droite (*L'Inconnu des grands horizons*, 2002). Puis ont organisé une expédition spéléologique dans un tunnel creusé par leurs soins, dans lequel ils se trouvaient totalement enterrés (*Horizon moins vingt*, 2008), séjourné en prison ou planté leur tente sur le toit d'un gratte-ciel... Pris en tenaille entre le statut de souvenirs d'expédition et celui d'outils scientifiques, les objets qui figurent dans leurs expositions relèvent d'une analyse balistique, d'un calcul de trajectoires, tout autant que d'un art de la survie dans un milieu hostile.

En 2006, Mario Garcia Torres s'est mis à la recherche de l'hôtel mythique dans lequel séjournait Alighiero Boetti lors de ses voyages à Kaboul, l'hôtel One : manière de dessiner le passage du temps... Il a également essayé de rencontrer tous les étudiants avec lesquels Robert Barry, alors professeur à Halifax, avait partagé un secret qui prenait ainsi le statut d'une œuvre d'art conceptuel (*What Happens in Halifax Stays at Halifax*, 2005). Alfred Hitchcock appelait « McGuffin » l'objet insaisissable après lequel courent les personnages de ses films ; l'artiste voyageur considère volontiers l'histoire comme un McGuffin, le point de fuite ou l'élément de suspense permettant d'organiser le défilé des formes.

Cucumber Journey (2000), de Shimabuku, est une œuvre typique de l'artiste japonais, qui trace des lignes d'errance à la surface de la Terre à partir d'un argument de départ proche des McGuffins hitchcockiens : des prétextes à une mise en mouvement. Pour ce parcours en bateau de Londres à Birmingham, le long d'un canal du XVIII^e siècle, Shimabuku prend la confection des *pickles* comme enjeu poétique d'une dérive : « Les légumes et les concombres que j'avais achetés frais à Londres étaient déjà en conserve quand j'atteignis Birmingham. (...) Durant le trajet, des gens me donnèrent des recettes de pickles, et j'ai regardé les moutons, les oiseaux et les feuilles qui flottaient sur l'eau. Et je regardais les concombres devenir lentement des pickles⁴. » On pourrait rapprocher ce projet et celui de Jason Rhoades, *Meccatuna* (2003). Contrairement à Shimabuku, celui-ci ne voyagea pas en compagnie des objets

qu'il déplaçait : il s'agissait de faire accomplir à un thon vivant un pèlerinage à La Mecque ; mais devant les difficultés rencontrées, Rhoades envisage de faire voyager un sushi de thon, avant de se contenter, finalement, de thon en boîte⁵... Ces deux projets mettent en jeu le double sens du mot *expédition*, entre l'excursion et l'envoi.

Parfois, contrairement à ces expériences de l'errance, ce sont les coordonnées du parcours qui importent, ses points de départ et d'arrivée. Le 23 juin 2002, un étrange défilé part du MOMA de New York, obligé de fermer pendant quelque temps pour travaux, se dirige vers son adresse temporaire, dans le quartier du Queens. Ses participants portent à bout de bras des reproductions d'œuvres de la collection du musée, Picasso, Giacometti ou Duchamp. Cette œuvre de Francis Alÿs, tout comme la marche qu'il a organisée peu avant dans la région de Lima au Pérou, relève du genre de la *parade* qui, comme le rappelle Pierre Huyghe, « rejoue l'idée de la migration ». À New York, poursuit-il, la plupart des parades annuelles sont le fait des communautés d'immigration, qui reproduisent symboliquement leur exode⁶. La marche collective représente ainsi l'équivalent temporel du monument : il s'agit d'un *replay*, ou plutôt d'un *reenactment*, du prélèvement d'un moment historique dont les acteurs se servent comme d'une partition libre pour créer une image en mouvement.

La forme et l'iconographie du défilé ou de la manifestation, si souvent utilisées depuis le début des années 1990, renvoient à un événement qu'il s'agit de célébrer, ou de revendiquer afin de servir de socle au présent. Lorsque Philippe Parreno recrute des enfants pour porter des pancartes et crier le slogan « No more Reality », il revendique l'intrusion de la fiction et de l'effet spécial dans les protocoles de constitution de la réalité commune (*No More Reality 2*, 1991). Trois ans plus tard, en collaboration avec Carsten Höller, il utilise de nouveau la forme de la manifestation, cette fois en faveur de la libération d'un « être » apparemment monstrueux dont l'identité restera énigmatique⁷. Conçue pour exprimer des demandes collectives, la manifestation devient ici la projection de désirs individuels, le signe d'une atomisation des revendications et des récits : sous l'image de la foule en marche, les sous-titres sont désormais rédigés par des auteurs individuels. À l'époque moderniste, à l'inverse, l'individu pouvait se voir porté par le message d'un groupe. Dans l'utilisation de ce thème par Alÿs, Huyghe, Parreno ou Jeremy Deller (qui organisa une parade des minorités lors du vernissage de Manifesta 2004 à San Sebastián), ce qui compte est la mise en mouvement d'un principe, l'activation d'une esthétique. Une troupe se met en marche, faisant image de par son extraction de la foule, et observée par la foule elle-même.

Ce qui ressort de la multiplication des projets nomades ou expéditionnaires dans l'art contemporain, c'est l'insistance sur le déplacement : face à des représentations figées du savoir, les artistes l'actionnent en construisant des mécaniques cognitives productrices d'écarts, de prises de distance par rapport aux disciplines instituées et de mises en mouvement des connaissances. La

globalisation offre une image complexe du monde, fragmenté par des particularismes, des frontières politiques, tout en formant une seule zone économique. Les artistes d'aujourd'hui parcourent cette étendue, et enchâssent les formes qu'ils produisent dans des réseaux ou des lignes : dans les œuvres qui génèrent aujourd'hui des effets de savoir, l'espace contemporain est donné à voir comme une étendue à quatre dimensions, dans laquelle le temps est l'une des coordonnées de l'espace. L'on perçoit cette qualité dans des œuvres comme celles de Rirkrit Tiravanija, qui duplique et reconstruit sommairement les lieux où il a séjourné (*Apartment 21*, *Tomorrow Can Shut Up and Go*), ou encore dans celle de Gregor Schneider, qui élargit sa maison aux dimensions du passé et du futur en la transformant en un interminable chantier. Là encore, l'espace est considéré comme faisant bloc avec le temps. Cette intrication, et les différentes figures qu'elle génère, constitue le socle de cette esthétique de l'expédition.

La forme-trajet (2) : topologie

Le voyage n'est donc pas un simple thème à la mode, mais le signe d'une évolution plus profonde, qui affecte les représentations du monde dans lequel nous vivons et notre manière de l'habiter, concrètement ou symboliquement. L'artiste est devenu le prototype du voyageur contemporain, l'*homo viator*, dont le passage à travers les signes et les formats renvoie à une expérience contemporaine de la mobilité, du déplacement, de la traversée. La question est donc : quelles sont les modalités et les figures de cette *viatorisation* des formes artistiques ?

Le voyage est devenu une forme en soi, porteuse d'une matrice visuelle qui vient peu à peu se substituer à la frontalité publicitaire du pop ou à l'énumération documentaire de l'art conceptuel, pour citer deux formats encore largement usités dans l'art d'aujourd'hui. L'apparition du trajet comme principe de composition trouve sa source dans un faisceau de faits qui relèvent d'une socio-logie de notre environnement visuel : la globalisation, la banalisation du tourisme, et aussi l'irruption de l'écran d'ordinateur dans la vie quotidienne, que l'on peut dater des années 1980, mais qui s'est accélérée dès le début des années 1990 avec l'explosion du réseau Internet. Avec la pratique du *websurfing* et de la lecture par liens hypertextes, le réseau a en effet généré des pratiques spécifiques, qui se répercutent sur les modes de représentation et de pensée. Ce mode de visualité se caractérise par la présence simultanée de surfaces hétérogènes, que l'utilisateur relie entre elles par un plan de navigation ou une exploration aléatoire. Le cheminement mental que propose cet outil, dans un foisonnement de liens, de dossiers disposés à la surface de l'écran ou enfouis sous des interfaces, des bannières et des pop-ups, introduit à une manière cinétique d'élaborer des objets, qui pourrait bien fonder l'écriture visuelle de notre époque : la *composition par trajet*.

Plus généralement, notre univers globalisé appelle de nouveaux modes de notation et de représentation : nos vies quotidiennes, directement ou indirectement, se déroulent sur un plan plus vaste et dépendent désormais d'entités transnationales. La figuration des espaces non statiques implique la construction de nouveaux codes capables de saisir les figures dominantes de notre imaginaire (l'expédition, l'errance, le déplacement), opération qui ne consiste pas seulement à ajouter un vecteur de vitesse à des paysages figés. Les trajectoires cognitives imaginées ou vécues par les artistes de ce début du XXI^e siècle peuvent être restituées par des formes hypertextuelles, des compositions dont le *déroulement* permet de faire entrer en résonance les temporalités, les espaces et les matières hétérogènes qui constituent les procédures qu'ils ou elles mettent en œuvre. Dans la plupart des œuvres de Pierre Huyghe, Liam Gillick, Mike Kelley, Francis Alÿs ou Tacita Dean, pour ne citer que quelques artistes exemplaires de cette évolution, la forme de l'œuvre exprime un parcours, un trajet, davantage qu'un espace ou un temps fixes. La mise en formes passe ici par la composition d'une ligne de fuite, voire d'un programme de traduction,

plutôt que par l'élaboration d'un plan ou d'un volume : nous quittons ici le domaine de la géométrie euclidienne pour aborder celui de la topologie.

La topologie est une branche de la géométrie dans laquelle on ne mesure rien, et où l'on ne compare pas des quantités entre elles. En revanche, on y établit les invariants qualitatifs d'une figure, par exemple en la déformant, comme lorsqu'on plie une feuille de papier, ou quand on plonge un objet d'une dimension dans une autre afin de vérifier si des constantes subsistent après ce changement de dimension. On examine les bords des surfaces : qu'est-ce qui en fait la structure ? Pendant les dernières années de son séminaire, entre 1972 et 1980, Jacques Lacan décide de reformuler les termes de son enseignement en ayant recours à des figures topologiques, utilisant *anneaux de Möbius*, *nœuds borroméens*, *tores* ou *bouteilles de Klein* comme autant de « mathèmes » utiles à son entreprise de formalisation de l'inconscient. Si l'objet (a), la béance autour de laquelle « tournent » les formations de l'inconscient, constitue le premier terme de la chaîne désirante qui se forme chez chaque individu (l'origine de son circuit pulsionnel), l'inconscient lacanien pourrait se voir schématisé comme une chaîne de signifiants (contenants, symptômes...) sous laquelle les signifiés viennent glisser, par l'entremise d'objets mentaux qui jouent le rôle des « points de capiton » utilisés par le tapissier. Avec la topologie, Lacan cherche à élaborer une cartographie de l'inconscient.

Les travaux de Thomas Hirschhorn, Jason Rhoades, Rirkrit Tiravanija ou John Bock, s'ils sont de natures très différentes, présentent toutefois une caractéristique commune : l'éparpillement spatio-temporel de leurs composantes. Il apparaît au regardeur qu'aucune forme immédiatement repérable (qu'elle soit géométrique ou organique), nul accord chromatique, nul dessin apparent, ne vient organiser ce qui apparaît comme la réunion aléatoire d'éléments disparates. Il faut pénétrer les installations, entrer dans la logique interne qui structure l'espace de l'œuvre. On perçoit alors un flux qui se déploie, à l'intérieur duquel le visiteur peut lui-même organiser les formes au gré de son parcours. Cette idée de l'exposition comme un « espace photogénique » qu'un regardeur-acteur viendrait découper en séquences avait été brillamment introduite par le projet *Ozone* (1989), une suite d'expositions produite par Dominique Gonzalez-Foerster, Bernard Joisten, Pierre Joseph et Philippe Parreno autour de l'image du « trou dans la couche d'ozone » considérée comme une « pile iconographique » apte à nourrir un projet collectif et *in progress*. Cette figure du visiteur actif s'est généralisée, mais d'une manière implicite : ainsi, dans une installation de Thomas Hirschhorn, vient-on littéralement puiser, piocher dans le tas, assembler soi-même les fragments étalés dans un espace saturé.

L'art minimal insistait sur l'expérience phénoménologique que le regardeur était amené à vivre : il remettait en question l'espace qui l'entoure, ainsi que le savoir qui permet au regardeur d'identifier une œuvre d'art. Dans une exposition de Jason Rhoades ou de Thomas Hirschhorn, le regardeur est sollicité de toutes parts : il lui est impossible d'embrasser d'un seul coup d'œil la totalité de l'installation, il apparaît même d'emblée évident qu'il ne pourra pas tout voir. Il se trouve en présence d'un courant chaotique de signes qui excède sa capacité à maîtriser l'espace dans lequel il se trouve : il se voit pris

dans une forme-trajet, entraîné sur une ligne spatio-temporelle qui va au-delà de la notion traditionnelle d'environnement. *24 heures Foucault*, de Thomas Hirschhorn (2003), jouait de cet excès : dans cette gigantesque installation contenant une impressionnante pile d'informations, on pouvait consulter la totalité des apparitions de Michel Foucault à la radio et à la télévision, une masse impressionnante de documents visuels, et ses œuvres complètes étaient disposées à côté d'une armée de photocopieuses ; enfin, différents orateurs se succédèrent heure par heure dans la salle de conférences située au centre du dispositif, du samedi midi jusqu'au dimanche midi... La forme-trajet se définit tout d'abord par l'excès d'informations, qui oblige le regardeur à entrer dans une dynamique et à construire un parcours personnel.

Si les travaux de Jason Rhoades ou de Thomas Hirschhorn ont trouvé un tel écho immédiat, c'est aussi que leur principe de composition joue de cette saturation dont notre époque se sait intuitivement tributaire. Vastes *displays* d'éléments hétéroclites, parfois regroupés par séries, par affinités — ou dans le cas de Hirschhorn, autour d'un nom propre d'auteur — sans qu'un ordre structurel n'y soit vraiment perceptible... De telles œuvres inaugurent un régime spécifique du signe : au-delà de la sérialité pop/minimale des années 1960 et des fragmentations des années 1980, elles mettent en scène un effet de *masse critique visuelle* à travers l'accumulation chaotique d'informations et de formes produite par l'industrie. Ces signes se côtoient, se regroupent en nuages de données, se redivisent dans l'espace, font irruption dans la rue. Autant dire qu'il n'y a plus rien de commun entre ce type d'agglomérations et les regroupements d'objets opérés dans les années 1960 par Arman, ni avec les compositions mécaniques de Jean Tinguely, qui ne sont jamais loin d'être anthropomorphes. La forme-trajet contemporaine, en revanche, combine les formes de la ruine (la culture après le récit moderniste) et celle du marché aux puces (l'économie e-bay) dans des espaces non hiérarchisés et non spécifiques (le capitalisme mondialisé).

La *forme-trajet* embrasse l'unité d'un parcours, rend compte d'un cheminement ou duplique celui-ci : à travers un principe de composition basé sur des lignes tracées dans le temps et l'espace, l'œuvre se développe (tel l'inconscient lacanien) comme un chaînage d'éléments articulés entre eux — et non plus dans l'ordre d'une géométrie statique qui en assurerait l'unité. Cette conception spontanée de l'espace-temps, que l'on retrouve dans les œuvres des artistes les plus novateurs de notre époque, prend ses sources dans un imaginaire nomade qui envisage les formes en mouvement et en relation avec d'autres ; un imaginaire dans lequel la géographie comme l'histoire représentent des territoires à arpenter. « Mobilis in mobili », mobile parmi les mobiles : telle était la devise du capitaine Nemo de Jules Verne... L'iconographie du déplacement global trouve dans les flux chaotiques de ces formes-trajets son point d'ancrage. Mais son apparition correspond également à une époque où la *multiplication* devient l'opération mentale dominante : après la *soustraction* radicale du modernisme naissant, après les *divisions* analytiques de l'art conceptuel à la recherche des fondations de l'œuvre d'art, après l'éclectisme postmoderne dont l'*addition* fut la figure centrale, notre époque se voit hantée par le multiple. Savoirs et formes sont travaillés par

l'hybridation, supposée générer des êtres et des objets produits par la multiplication. Une simple navigation sur Internet à la recherche d'une information laisse entrevoir cet empire imaginaire du multiple : chaque site explose en une myriade d'autres, le réseau est une machine connectique proliférante. Et l'art des années 2000, dont la base formelle se constitue de connexions et de lignes en tension, représente de moins en moins l'espace comme une étendue à trois dimensions : si le temps n'est pas un attribut de l'espace (Henri Bergson a fait un sort à cette idée), il permet en revanche de le multiplier à l'infini. Le pullulement devient l'une des dimensions de l'espace-temps contemporain : il faut déblayer, évider, éliminer, créer son propre chemin à l'intérieur d'une forêt de signes.

Les composantes d'une forme-trajet ne sont pas forcément réunies dans un espace-temps unitaire. Elle peut renvoyer à un ou plusieurs éléments absents, éloignés physiquement, passés ou à venir. Elle peut se composer d'une installation connectée sur des événements ultérieurs ou sur d'autres lieux ; elle peut rassembler dans un même espace-temps, à l'inverse, les coordonnées éclatées d'un parcours. Dans les deux cas, l'œuvre d'art se présente sous la forme d'un déroulement, d'un agencement de séquences qui portent le doute sur sa présence objective et font clignoter son « aura ». L'œuvre se transforme alors en index d'un itinéraire. *Park — A Plan for Escape*, de Dominique Gonzalez-Foerster, répond à cette définition. « On ne peut même pas dire clairement où cela commence et finit, commente l'artiste. Derrière cet arbre, au-delà de ce nuage⁸ ? » Tobias Rehberger crée des sculptures qui exploitent la distance géographique : *Traballant/Trabajando/Arbeitend* (2002) se constitue d'une lampe en acrylique exposée à Barcelone, qui s'éteint lorsque l'artiste quitte son atelier de Francfort. Et le travail de Gregor Schneider, centré sur la transformation de sa maison en un chantier labyrinthique et obsessionnel, montre dans ses expositions des éléments documentaires sur une œuvre située ailleurs. Dans la plupart de ses œuvres, Philippe Parreno joue des modulations de l'espace-temps : *The Boy from Mars* (2003) se présente ainsi comme un DVD jetable visible une seule et unique fois, qui documente un projet architectural réalisé en Thaïlande, *Battery House*, un espace public alimenté en énergie par la force motrice de buffles ou d'éléphants. Puis l'on retrouve ce même projet sous la forme d'un poster phosphorescent, ou d'une enseigne lumineuse. Quel est le lieu de l'œuvre ? Il est multiple, et formé par l'ensemble articulé de ses modes d'apparition.

Lorsqu'il séjourne quelque part dans le monde, Franz Ackermann en reconstitue une « carte mentale » qui intègre, au-delà d'éléments purement cartographiques, des souvenirs et des notations personnelles. Ces formes et ces données seront intégrées par la suite dans de grandes compositions picturales, qui se développent parfois en volume et architecturent l'espace d'exposition. Héritier de la psycho-géographie inventée par les situationnistes, Ackermann dépeint une expérience contemporaine de l'espace : invention d'une peinture qui se ferait topographie, branchement du GPS sur de la couleur, il trace des formes-trajets dans le but de constituer un atlas de la mutation des espaces

urbains. Ses tableaux se construisent à partir d'un maillage de plans colorés plus ou moins étroitement imbriqués, tour à tour fluides et anguleux, sur lequel se détachent des fragments de figures prises dans un réseau de lignes sinueuses. Dans ses installations, une toile sera raccordée à une structure métallique, prolongée par des objets, des photographies, des dessins. Une exposition de Franz Ackermann fait ainsi penser à un écran d'ordinateur en trois dimensions, à la surface duquel de multiples dossiers auraient été ouverts, fenêtres sur des données hétérogènes concernant un lieu. La peinture contemporaine semble travaillée par cette volonté de figurer l'expérience de l'espace vécu par l'individu contemporain, à travers le croisement de réseaux spatiaux et temporels, les figures du *maillage* et des plans superposés. Cette ambition recoupe celle du cartographe à l'ère du GPS, qui surajoute aux images satellitaires les flux de communication et les voies de transport qui constituent la réalité du territoire réellement arpenté par l'individu. Dans un espace humain désormais entièrement quadrillé et saturé, toute géographie devient une psychogéographie — voire un outil de *géocustomisation* du monde.

Cette intuition habite la peinture d'artistes aussi différents que Michel Majerus (disparu accidentellement en 2002), Miltos Manetas, Matthew Ritchie ou Julie Mehretu. Le sujet de l'œuvre de Majerus était l'espace urbain, perçu à une certaine vitesse : ses agrandissements de logos ou de détails de packaging industriels balayés de coups de pinceaux expressionnistes, mixés dans de monumentales compositions rivalisant avec les écrans géants des mégapoles asiatiques, traçaient une sorte de cartographie émotionnelle du consumérisme. La peinture de Manetas, elle, procède comme mécaniquement de l'espace offert par Internet : le paysage de la technique s'y mêle avec la réalité affective de l'individu, dont la totalité de l'expérience semble filtrée par l'écran, autant que générée par lui. Matthew Ritchie, à partir d'une cosmogonie imaginaire procédant d'une décomposition de la réalité chimique du monde, utilise un vocabulaire pictural abstrait afin de composer une vaste fresque quantique qui réenchante la science. Quant à Julie Mehretu, ses toiles superposent différentes strates de représentation de l'espace architecturé dans lequel nous évoluons, créant ainsi l'équivalent contemporain des ambitieux projets topographiques du XIX^e siècle — dont le jeune William Turner, par exemple, fut l'un des acteurs au Royaume-Uni. La *forme-trajet* picturale possède, en deux dimensions, les caractéristiques de la carte géographique, et en trois dimensions celles du ruban, voire de l'anneau de Möbius : d'un côté, la peinture produit son espace en transposant des informations sur la toile ; de l'autre, le visiteur évolue le long d'un flux qui se dévide comme un texte éclaté.

« Les aborigènes ne concevaient pas le territoire comme un morceau de terre délimité par des frontières, mais plutôt comme un réseau de “lignes” et de voies de communication entrecroisées. Tous les mots que nous utilisons pour dire “pays”, dit-il, sont les mêmes que les mots pour “lignes”⁹. » L'écrivain Bruce Chatwin introduisait ainsi sa description des *walkabouts* pratiqués par les aborigènes australiens, dont l'assimilation par l'Occident pourrait être la source d'une véritable révolution topographique. Le *walkabout* est un voyage rituel,

par lequel l'aborigène marche dans les pas de son ancêtre et « chante le pays » en le parcourant : chaque strophe recréant la création du monde, puisque les ancêtres ont créé et nommé les choses par le chant. « Ce que les Blancs avaient l'habitude d'appeler le *walkabout*, le "voyage à travers le pays", écrit Chatwin, était en pratique une sorte de bourse-télégraphe de brousse, qui permettait de faire circuler des messages entre des gens qui ne se voyaient jamais et qui pouvaient mutuellement ignorer leur existence¹⁰. » Comment ne pas voir dans la vision de l'espace révélée par le *walkabout* une belle métaphore de l'exposition d'art contemporain, et le prototype de la forme-trajet ? La topographie, tant utilisée par les artistes d'aujourd'hui, définit un lieu pictural tourné vers les déplacements réels du regardeur dans la vie quotidienne. La marche constitue un texte en soi, que l'œuvre d'art traduit dans la langue de la topologie.

Le radicalement beau forme une ligne, il ne se réduit pas à une linéarité unidimensionnelle. Si l'ego a pour fonction d'unifier les différentes lignes perceptives et cognitives d'un individu, nous savons que celui-ci, outillé de technologies qui modifient en profondeur son expérience de l'espace-temps, ne peut pas plus se réduire à la définition classique du sujet qu'à un récit monographique linéaire. L'art actuel nous montre comment l'on peut réorganiser la matière vécue à travers des dispositifs de représentation et de production qui correspondent à l'émergence d'une nouvelle subjectivité, qui exige ses modes de représentation. Telle est la question que Doug Aitken se pose : « Comment puis-je dépasser cette idée de la linéarité, qui est constamment renforcée ? Comment puis-je faire que le temps se comprime ou s'étire, et qu'il ne se déploie plus seulement de cette façon étroite¹¹ ? » La forme-trajet, même si elle exprime un parcours, met en crise la linéarité en injectant du temps dans l'espace et de l'espace dans le temps.

Forme-trajet (3) : Bifurcations temporelles

On pourrait avancer l'idée que, dans la représentation imaginaire qu'un individu de ce début de XXI^e siècle se fait du monde, l'espace et le temps en sont venus à se confondre et à échanger leurs propriétés. On sait que le temps s'identifie spontanément à la *succession*, et l'espace à la *simultanéité* : or, répétons-le, nous vivons en des temps où rien ne disparaît plus, mais où tout s'accumule sous l'effet d'un archivage frénétique ; des temps où les modes ont cessé de se succéder, pour coexister sous forme de *tendances* de courte durée, où les styles ne représentent plus des marqueurs temporels, mais des déplacements éphémères se produisant indifféremment dans le temps ou l'espace. La hype, ou la mode miniaturisée... Pour le modernisme, le passé représentait la tradition, que le nouveau venait fatalement supplanter. Pour le postmoderne, le temps historique faisait figure de catalogue ou de répertoire. Aujourd'hui, c'est en termes territoriaux que le passé se définit : lorsqu'on voyage, c'est souvent

pour changer d'époque. En un mouvement inverse, compulsé un livre d'histoire de l'art renvoie à une géographie des styles et des techniques contemporains. Une science s'était jadis fondée sur cette projection du temps sur l'espace : l'anthropologie. Aux différentes zones de la planète correspondent des séquences temporelles, ce qui fait que « là-bas » se transforme spontanément en « en ce temps-là »¹². Le touriste contemporain ne recherche-t-il pas avant tout un dépaysement temporel à travers la distance géographique ? Et la fascination qu'exerce aujourd'hui sur les artistes, par exemple, la ville de Berlin ne proviendrait-elle pas de cette coexistence de deux lignes historiques distinctes, celle de la démocratie populaire allemande et celle de la République fédérale, dans un même espace ? Selon Claude Lévi-Strauss, « un voyage s'inscrit simultanément dans l'espace, dans le temps et dans la hiérarchie sociale¹³ »...

Esthétique borgésienne : l'œuvre de l'écrivain argentin contient de multiples allusions à la spatialisation du temps, à sa nature labyrinthique et non linéaire, bifurcante. À la suite de l'évêque Berkeley, Jorge Luis Borges considère le mouvement temporel comme allant du futur vers le passé — et donc, comme une perpétuelle fabrication du passé... Dans sa nouvelle *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, il imagine une civilisation dont les habitants auraient développé une relation originale à la métaphysique : « Pour eux, le monde n'est pas une réunion d'objets dans l'espace ; c'est une série hétérogène d'actes indépendants. Il est successif, temporel, non spatial¹⁴. » Produire, découvrir et exhumer y sont une seule et même chose, à tel point que les archéologues de Tlön peuvent tout aussi bien inventer les objets qu'ils exposent que les déterrer réellement. Ne fait-on pas des *découvertes* dans le passé, aussi bien que dans le présent ? L'art contemporain se rapproche, semble-t-il, de la pensée des philosophes de Tlön. Dans les rapports complexes qu'entretiennent aujourd'hui nombre d'artistes avec l'Histoire, et une fois entérinée la fin de la course au « nouveau » qui vertèbrerait le récit des avant-gardes artistiques, une *découverte* formelle, une mise en relation du passé et du présent, se voient aujourd'hui tout aussi valorisées qu'une anticipation sur l'art du futur — car ce type d'exercice, paradoxalement, appartient également au passé, et l'idée d'un art du futur à l'élaboration du présent.

Si le temps s'est aujourd'hui spatialisé, la forte présence du voyage et du nomadisme dans l'art contemporain se rapporte à notre relation à l'Histoire : l'univers est un territoire dont toutes les dimensions sont parcourables, temporelles comme spatiales. Les rapports qu'entretiennent les artistes contemporains à l'histoire de l'art s'effectuent aujourd'hui sous le signe du déplacement, par l'emploi de formes nomades ou par l'adoption de vocabulaires provenant de l'« ailleurs ». Le passé est toujours présent, pour peu qu'on accepte de s'y déplacer. Prenons l'exemple du projet d'expédition dans l'Arctique mené par Pierre Huyghe en 2002 : si l'on examine les formes générées par celui-ci (depuis les photographies préparatoires jusqu'à la présentation de la comédie musicale *A Journey That Wasn't* à New York trois ans plus tard), on note que la toile de fond iconographique de ce cycle d'œuvres

comporte de nombreuses références historiques, depuis l'âge d'or des voyages de découverte jusqu'aux circonstances de l'invention du phonographe... La *forme-trajet* est une forme-aiguillage, un opérateur de connexions entre temps et espace. Et chez Pierre Huyghe, c'est la combinaison des deux, par l'élaboration de structures d'exposition articulées par un chaînage, qui procure à l'objet l'aspect d'un événement en cours, tout en produisant des espaces à l'aide de matériaux temporels.

Voyage dans l'espace, ou dans l'Histoire ? En 1998, Rirkrit Tiravanija a organisé une expédition d'un mois dans un « motor-home », parcourant les États-Unis accompagné de cinq étudiants en art thaïlandais qui n'y avaient jamais mis les pieds. Leur périple les a conduits à travers le pays, d'est en ouest, ponctué de visites dans des lieux mythiques de la culture américaine comme le Grand Canyon, Disneyland, Las Vegas, la résidence d'Elvis Presley à Graceland, la maison natale d'Abraham Lincoln ou la Kent State University. Durant le trajet, Tiravanija et ses coéquipiers animèrent un website fonctionnant en direct et produisirent des vidéos, avant de rapatrier à Philadelphie l'ensemble des informations et des images ainsi collectées¹⁵.

L'artiste radlicant construit ainsi ses parcours dans l'Histoire comme dans la géographie. À la radicalité moderniste succède ainsi une subjectivité radicante, que l'on pourrait définir comme une nouvelle modalité de la représentation du monde : un espace fragmentaire, où le virtuel et le réel se confondent, pour lequel le temps constitue une dimension supplémentaire de l'espace. Cette unification ressemble toutefois comme deux gouttes d'eau à l'objectif ultime du capitalisme globalisé : traduit en termes économiques, il s'agirait d'un immense marché commun, d'une zone franche qu'aucune frontière ne viendrait segmenter. Car le temps et l'Histoire, comme les frontières, sont des agents discriminants, des facteurs de division, autant d'éléments perturbants que la logique de la globalisation tend à atténuer en les diluant dans l'espace sans aspérités du libre-échange. Quelle est la seule solution offerte aux artistes pour ne pas contribuer à ce projet d'édulcoration culturelle globale ? Celle qui consiste à activer l'espace par le temps, et le temps par l'espace : reconstituer symboliquement des lignes de fracture, des divisions, des clôtures, des passages, là où s'instaure l'espace fluidifié de la marchandise. Bref, travailler à des cartographies alternatives du monde contemporain et à des processus de *filtrage*.

Stories Are Propaganda (2005), un film réalisé par Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, naît d'une errance autour de Guangzhou, la zone la plus urbanisée en Chine. « Ceci est un voyage dans un paysage urbain infini, expliquent les artistes. Une série de signaux mettant en scène les fragments d'un monde parallèle, une impression de périphérie. [...] Une information qui s'illumine une fois, puis disparaît¹⁶. » Le film est ainsi composé d'images fixes — un spectacle télévisé, un lapin albinos, un bonhomme de neige en sable... Comme dans *Fade to Black*, la série de posters phosphorescents de Philippe Parreno, le temps de lecture est limité et l'image s'évanouit vite, clignotante. La bande-son fait entendre la voix d'un enfant lisant un texte décrivant une époque révolue,

celle « d'avant la globalisation du cappuccino, du sushi et de la rucola/Quand une personne sur deux n'était pas un héros/Avant que nous n'ayons une identité online/Avant que la musique ne soit que la bande-son de nos existences... » Là encore, le déplacement spatial se double d'un voyage dans le temps... Quant à l'installation proprement dite, elle utilise les codes désuets du cinéma de quartier (un rideau de velours rouge, que l'on ouvre à la main) mais est visuellement contredite par l'inscription du titre sur la surface du rideau : un tag. À la fin du film, ledit rideau est de nouveau tiré, et le temps de visionnage clos sur lui-même.

Les produits industriels, comme les matériaux naturels, représentent des vecteurs privilégiés pour de tels voyages dans la quatrième dimension. Simon Starling, archéologue des relations entre le monde du modernisme et la nature, est l'un de ces artistes qui mettent en jeu la *traçabilité* des choses, analysant les constituantes sociales et économiques de notre environnement. *Rescued Rhododendrons* (1999) l'amena ainsi à transporter dans une voiture suédoise (une Volvo) sept plants de rhododendrons depuis le nord de l'Écosse jusqu'à dans le sud de l'Espagne, reconstituant ainsi à l'envers la « migration » de cette plante introduite en 1763 par un botaniste suédois... Avec *Flaga, 1972-2000* (2002), Starling a parcouru à bord d'une Fiat 126, produite en 1974, un trajet de 1 290 kilomètres entre Turin, siège de la marque automobile, et la ville polonaise de Cieszyn où certaines pièces de ce modèle de voiture étaient alors manufacturées. Une fois de retour à Turin, Starling a démonté le moteur de la voiture, désormais repeinte en blanc et rouge, couleurs du drapeau polonais, et l'a accrochée au mur, une fois « informée » par le trajet qu'il lui fit parcourir. Faisant venir du balsa d'Équateur pour réaliser une maquette d'avion français en Australie, transportant un cactus espagnol jusqu'à Francfort, Starling modélise des échanges et des exportations, cartographiant les modes de production par des dessins exécutés dans la réalité elle-même. Éloge de la métamorphose, de la transformation permanente : il démonte une cabane pour en faire un bateau, à bord duquel il navigue sur le Rhin (*Shedboatshed*) ; parcourant un désert espagnol sur un vélo dont le moteur évacue de l'eau, il se sert de celle-ci pour réaliser une aquarelle représentant un cactus (*Tabernas Desert Run*).

On retrouve la forme-trajet, mêlant les deux dimensions du parcours géographique et du voyage dans le temps, dans l'œuvre de Joachim Koester, pour qui « rien n'est plus instructif qu'une confusion de cadres temporels ». Dans cette optique, il se rend sur les traces de personnages historiques ou fictifs afin d'élaborer, à partir des matériaux collectés le long de ces parcours aventureux, des œuvres complexes qui dépassent l'anecdote par la complexité des formes¹⁷. Pour *From the Travel of Jonathan Harker* (2003), il retrace le voyage du personnage imaginé par Bram Stoker dans *Dracula*, ne retrouvant en Transylvanie, en guise de traces laissées par le roman comme par l'Histoire, qu'un vague « Hotel Castle Dracula ». Une ambitieuse installation, *Message from Andree* (2005), prend pour sujet une expédition au pôle Nord menée en 1897 par le Suédois Salomon Andree et son équipe, dont le ballon dirigeable

s'écrasa sur la banquise, condamnant les explorateurs à mourir de froid et de faim. Les photographies prises par l'un d'entre eux, Nils Strindberg, furent retrouvées trente-deux ans plus tard, et Koester les a transcodées pour aboutir à un étrange film, un monochrome blanc aveuglant traversé par une pluie de fantomatiques taches noires et grises, de rayures, de rayons de lumière — tout ce qui reste des images capturées plus d'un siècle auparavant. Non loin, une image d'archives montre l'envol du dirigeable, évocation de ces rêves d'expédition qui scandent le siècle de Jules Verne et de Livingstone, mais également travail généalogique sur notre nostalgie des *terrae incognitae*.

L'expédition possède deux faces : la découverte de nouveaux territoires (le modèle colonial, qui va de pair avec l'appropriation) et la mission archéologique, qui prend aujourd'hui une réelle importance en tant qu'elle représente un rapport spécifique au temps : c'est le présent en route vers le passé, en quête de son histoire.

D'une certaine manière, l'expédition archéologique recherche le temps dans l'espace, et c'est pour cette raison qu'elle constitue une métaphore opératoire pour de nombreuses œuvres contemporaines. Dans son livre *Formes du temps*, publié en 1962, l'historien d'art George Kubler définit avec une lucidité prémonitoire ce nouveau champ d'investigation : « Au lieu de disposer d'un champ de formes infini, comme c'est encore le cas de nos jours, l'artiste tend à penser que nous nous trouverions dans un univers aux possibilités limitées, mais que de larges zones de cet univers demeureraient inexplorées — un peu comme l'étaient les zones polaires avant l'installation humaine — et que ces zones inexplorées permettraient encore l'aventure et la découverte. (...) Plutôt que de considérer le passé comme une part microscopique du temps en face d'un futur illimité, nous aurions alors à envisager un futur dont les possibilités de changement seraient limitées, mais nous aurions également à examiner ses significations dans le passé¹⁸. » L'artiste-explorateur est le pionnier de ce rapport spatialisé à l'Histoire.

Un autre écrivain du XX^e siècle représente une figure clé : Winfried G. Sebald. Ses récits le voient errer dans un espace littéraire ambigu où se mêlent fiction et documentaire, poésie et essai érudit. Sebald disséminait dans ses livres des photographies noir et blanc, non légendées, qu'il s'avère difficile de ne pas rapprocher de l'art contemporain. À travers de longues déambulations à travers l'Europe, de l'Écosse jusqu'aux Balkans, Sebald montre comment le souvenir des gens et des événements du passé hante nos vies et façonne l'espace qui nous entoure. L'expérience du voyage représente pour lui un accès privilégié à la mémoire : il relève ainsi les traces de l'Histoire dans les bâtiments, les musées, les monuments, aussi bien que dans des chambres d'hôtel ou des discussions avec les individus qu'il rencontre. Le récit de Liam Gillick, *Erasmus Is Late* (1996), mettant en scène le frère libertaire de Charles Darwin évoluant parmi différentes personnalités de l'Angleterre victorienne, constituait une promenade similaire dans un Londres à la fois passé et présent. L'on pourrait d'ailleurs dire que l'œuvre entière de Gillick constitue une chambre d'écho où se répondent les procédures esthétiques des avant-gardes et l'histoire du monde

du travail, à travers un réseau serré de formes et de textes. Se souvenir, dans les livres de Sebald comme dans les expositions de Gillick, ne se réduit jamais à l'acte de raconter : le passé se reconstruit par une patiente collecte de détails visuels ou linguistiques.

Si les vidéos de Jun Nguyen Hatsushiba se déroulent dans un milieu subaquatique, c'est pour des raisons liées à la structure même de la mémoire. Projetant d'édifier des monuments commémorant certains événements historiques, de la guerre du Vietnam à la catastrophe écologique de Minamata, Hatsushiba construit des chorégraphies complexes exécutées par des plongeurs. Dans *Happy New Year : Memorial Project Vietnam 2* (2003), les fonds sous-marins participent à la dimension allégorique de l'œuvre, en assimilant le passé à un milieu irrespirable et vaguement onirique dans lequel il s'agit de s'immerger. Mais ils représentent surtout un désert au fond duquel l'être humain doit importer ses outils, ses signes et ses symboles : un vide. W. G. Sebald, comparant notre présent aux sociétés rurales d'autrefois, quand la conservation du moindre objet était vitale pour garder le passé et transmettre la mémoire, écrit qu'il « nous faut sans cesse jeter du lest par-dessus bord et oublier tout ce dont nous risquerions de nous souvenir : notre jeunesse, notre enfance, nos origines, nos prédécesseurs et nos ancêtres¹⁹. »

L'on pourrait voir dans les féeries subaquatiques de Jun Nguyen Hatsushiba une application spontanée de cette théorie : l'évocation du passé implique qu'on le dépouille à l'extrême des *circonstances* qui l'entourent, et qu'on le reconstruise à l'aide d'épures formalisées à l'extrême, de ballets colorés et éphémères se déroulant dans un élément neutre.

Une œuvre de Paul Chan, *My Birds... Trash... The Future* (2004), double projection vidéo sur les deux faces d'un même panneau, constitue une véritable épopée historique racontée avec des moyens tout aussi banals, empruntés au lexique de l'infographie : un dessin animé rudimentaire incrusté d'effets de pop-ups, de bandeaux clignotants, dans une gamme chromatique vive où dominent le marron, le bleu électrique et l'orange. Une esthétique clignotante et racoleuse : celle de l'information contemporaine... On y croise Pier Paolo Pasolini et Goya, Samuel Beckett et le rappeur Biggie Smalls, dans un environnement apocalyptique traversé par la religion et les commandos-suicides, où les détritiques volent en escadrille et où l'on tue d'énormes et inquiétants oiseaux. Cette œuvre de Paul Chan se rapproche du film de Brian de Palma, *Redacted*, qui évoquera trois ans plus tard la guerre en Irak à l'aide de blogs rédigés par des soldats et d'images capturées par des téléphones portables ou des caméras amateurs. Dans les deux cas, on retrouve une perte de confiance envers la notion de médium unique, comme si l'Histoire ou l'actualité ne pouvaient être retranscrites et transmises que par le multiple, par la prolifération organisée des outils visuels ou narratifs. Ce mode formel reflète notre civilisation de la surproduction, dans laquelle l'encombrement spatial (et imaginaire) est tel que le moindre *trou* dans sa chaîne crée un effet visuel ; mais elle désigne également l'expérience de l'*homo viator* circulant à travers les

formats et les circuits, loin de cette monoculture du médium à laquelle certains critiques voudraient limiter l'art contemporain.

1

George Baker, *art. cit.*

←

2

Victor Segalen, *op. cit.*, p. 75.

←

3

Ibid., p. 51.

←

4

Communiqué de presse de l'exposition à la galerie Air de Paris, 2003.

←

5

« The *Meccatuna* (2003) piece in New York started out as a very simple idea to take a live tuna on a pilgrimage to Mecca. I tried to figure out how to do it, if it was possible or not, and it turned out it was hard. To keep the tuna alive, you have to keep it swimming. But I thought it would have been very beautiful to take a tuna to Mecca. And then it went to Sushi Tuna, and that was also hard. Then it turned into Canned Tuna. That's the one I achieved for the show in New York. » (« Conversation with Michele Robecchi », *Contemporary*, #81.)

←

6

George Baker, *art. cit.*

←

7

Carsten Höller et Philippe Parreno : exposition « Innocent et emprisonné : “Mais ce que vous avez à me reprocher c'est que j'ai abandonné mon premier amour” », galerie Air de Paris, Paris, 1994.

←

8

Daniel Birnbaum, *Chronologie*, Dijon, Presses du Réel, 2007, p. 89.

←

9

Bruce Chatwin, *Le Chant des pistes*, in *Œuvres complètes*, Paris, Grasset, 2005, p. 661.

←

10

Ibid., p. 661.

←

11

Saul Anton et Doug Aitken, « A thousand words », *Artforum*, mai 2000.

←

12

Johannes Fabian et J. Faber, *Time and the other : how anthropology makes its objects*, New York, Columbia University Press, 1983. Cité par Hal Foster, *op. cit.*, p. 220.

←

13

Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, *op. cit.*, p. 68.

←

14

Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 457.

←

15

Exposition réalisée dans le cadre d'un programme intitulé « Museum studies 4 », Museum of Philadelphia, avril-mai 1998.

←

16

Ces lignes, comme la suivante, sont extraites du tract qui accompagne le film, où figure le texte de la voix off.

←

17

Joachim Koester, « Lazy Clairvoyants and Future Audiences : Joachim Koester in Conversation with Anders Kreuger », *Newspaper Jan Mot* 43/44 (august 2005), non paginé.

←

18

George Kubler, *The Shape of Time*, 1962. Traduction de l'auteur.

←

19

Winfried Georg Sebald, *Campo Santo*, Munich, Carl Hanser Verlag, 2003, p. 14. Cité par Gloria Origgi, « Mémoire narrative, mémoire épisodique : la mémoire selon W. G. Sebald », dans « Les philosophes lecteurs », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 1, février 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/1/Origgi.html>.

←

3

Transferts

Effet de cette culture de la « mise en mouvement » (viatorisation), l'art contemporain identifie la traduction comme une opération privilégiée. Il faut dire que le modernisme avait négligé cette notion, tout à son projet postbabélien d'un universalisme (occidental) dont l'abstraction constituait l'espéranto. À l'inverse, dans notre monde en voie de globalisation, n'importe quel signe doit être traduit, ou traduisible, pour exister réellement — ne serait-ce que dans cette nouvelle *lingua franca* qu'est l'anglais. Mais au-delà de cet impératif pragmatique, la traduction se retrouve au centre d'un enjeu éthique et esthétique : il s'agit de lutter pour l'indétermination du code, de refuser tout code-source octroyant une « origine » unique aux œuvres et aux textes. La traduction, qui collectivise le sens d'un discours et « met en route » un objet de pensée en l'insérant dans une chaîne, diluant ainsi son origine dans la multiplicité, constitue un mode de résistance contre le formatage généralisé et une sorte de guérilla formelle. Le principe de la guérilla, c'est le maintien des forces combattantes en mouvement perpétuel : ainsi évitent-elles de se voir repérées et préservent-elles leur capacité d'action. Dans le champ culturel, elle se définit par le passage des signes à travers des territoires hétérogènes, et par le refus de voir la pratique artistique assignée à un champ spécifique, identifiable et définitif.

Depuis la fin du siècle dernier, l'acte de traduction a envahi le champ culturel : transpositions, changement de dimension, passages incessants entre différents formats ou niveaux de production, diaspora des signes... Est-ce là un phénomène original ? L'on pourrait rétorquer que le moindre dessin « traduit » déjà une idée ou une sensation, que toute œuvre d'art est le résultat d'une série de translations, de déplacements normés en direction d'une forme. Sigmund Freud a montré comment l'énergie créatrice agit comme un transformateur d'énergie libidinale, à travers les différents degrés du processus de sublimation, ce qui permet à Jean-François Lyotard de définir la peinture comme « de la libido branchée sur de la couleur¹ ». Or ce que les artistes d'aujourd'hui retiennent avant tout de la psychanalyse, c'est un savoir sur les branchements : comment les choses se connectent-elles, que se produit-il lorsqu'on passe d'un régime à l'autre, quand un signe se rend visible sous différentes formes d'emprunt ? La traduction, contrairement au régime de transformation d'énergie décrit par la psychanalyse, possède ses lois et ses normes. Et, plus clairement encore, elle met en présence des réalités distinctes et autonomes dont elle organise le déplacement.

Ainsi pourrait-on définir l'art d'aujourd'hui en fonction d'un critère de traductibilité : c'est-à-dire selon la nature des contenus qu'il transcode, selon la manière par laquelle il les *viatorise* et les introduit dans une chaîne signifiante. La traduction apparaît également aujourd'hui comme l'impératif catégorique d'une éthique de la reconnaissance de l'autre, bien davantage que le simple enregistrement de sa « différence ». Elle pourrait bel et bien constituer la figure centrale de la modernité du XXI^e siècle, un mythe fondateur venant se substituer à celui du « progrès » qui animait celle du siècle précédent. Andy Warhol avait encapsulé le paysage mental de l'artiste d'avant-garde des années

1960 en déclarant qu'il « voulait être une machine » — autrement dit, qu'il cherchait, afin de s'accorder à l'univers sérialisé dans lequel il évoluait, à transformer ses facultés humaines en fonctions machiniques. Sans doute pourrait-on formuler l'ambition de l'artiste du XXI^e siècle en disant qu'il ou elle cherche à devenir un réseau. La modernité du XX^e siècle s'est fondée sur le couplage de l'humain à la machine industrielle, la nôtre s'affronte à l'informatique et aux lignes réticulaires.

Translations, transcodages, traductions

Depuis les années 1980, la planète vit au rythme du mouvement général de la numérisation. Images, textes et sons passent d'un état analogique à un état numérique, qui leur permet d'être lus par de nouvelles générations de machines et soumis à des traitements inédits. Cela n'est pas sans effet sur l'art contemporain. D'une part, parce que ce mouvement affecte les sources et les matériaux utilisés par les artistes ; d'autre part, car il crée sans cesse de l'obsolescence (comment trouver un magnétoscope pour lire une vieille VHS ? Et que faire de ses disques en vinyle ?), mais encore parce que la numérisation détruit peu à peu, dans l'ordre de l'appareillage technique, les anciennes divisions disciplinaires : sur un ordinateur, on peut aujourd'hui écouter de la musique, regarder un film, lire un texte ou regarder des reproductions d'œuvres. Fin de la division du travail électroménagère. Postfordisme culturel à usage familial... Un système de codes unique, le langage binaire de l'informatique, permet de passer d'un son à une représentation graphique ou de manipuler les images de mille manières différentes. Les images se définissent désormais par leur densité, par la quantité d'atomes dont elles se composent. Combien de pixels (*picture elements*) ? Telle est la nouvelle condition de la lecture et de la transmission des images, centrée sur les possibilités de l'ordinateur, qui constitue aujourd'hui la base d'une grammaire formelle développée par une nouvelle génération d'artistes. Sans que ces derniers utilisent forcément des outils numériques — car ceux-ci font de toute manière partie intégrante de notre manière de penser et de représenter, de traiter et transmettre des informations.

Depuis sa généralisation dans les années 1980, l'informatique domestique s'est disséminée dans tous les modes de production et de pensée. Mais ses applications les plus novatrices dans le domaine de l'art sont, pour l'heure, le fait d'artistes dont la pratique s'avère fort éloignée de tout « art numérique » — en attendant mieux, sans doute. L'ordinateur en tant qu'objet n'a d'ailleurs que peu d'importance ici, par rapport aux nouvelles formes qu'il génère ; et en premier lieu, à cette opération mentale qui est le cœur même du numérique : le transcodage. Ce passage d'un code à un autre fonde, dans les œuvres contemporaines, une vision originale de l'espace-temps, qui met à mal les notions d'origine et d'originalité : la numérisation atténue la présence de la

source, chaque génération d'images ne représentant qu'un instant dans une chaîne sans origine ni fin. On ne peut recoder que ce qui fut codé auparavant, et tout codage dissout l'authenticité de l'objet dans la formule même de sa duplication. L'œuvre de Kelley Walker apparaît comme emblématique de cette pratique de transfert, maintenant les signes dans des formats intermédiaires qui permettent leur dissémination, tels ces agents microbiens conservés à ultra-basse température afin de préserver leur virulence. Ces signes sans origines ni identités stables représentent les matériaux de base de la forme à l'ère radicante. Plutôt que de produire un objet, l'artiste travaille à développer un ruban de significations, à propager une longueur d'ondes, à moduler la fréquence conceptuelle sur laquelle ses propositions seront décodées par un public. Une « idée » peut ainsi passer du solide au souple, d'une matière à un concept, de l'œuvre matérielle à une multiplicité d'extensions et de déclinaisons. Art du transfert : on transporte des données ou des signes d'un point à un autre, et ce geste exprime notre époque plus que tout autre. Traduction, translation, transcodage, passage, déplacement normé, sont les figures de ce *transférisme* contemporain.

Pour prendre quelques exemples, c'est sous la forme d'une exposition, puis d'un film, puis d'un opéra sur glace que Pierre Huyghe retranscrit son voyage en Antarctique. L'histoire de la revendication des travailleurs d'une usine Volvo en Suède se voit transformée par Liam Gillick en une série de séquences sculpturales minimalistes — comme si un film abstrait était sous-titré par des ouvriers en grève (*Texte court sur la possibilité d'une économie de l'équivalence*, 2003). Saâdane Afif utilise les sculptures réalisées par André Cadere dans les années 1970 comme un code couleur, qu'il transforme ensuite en accords de guitare joués par des automates (*Power Chords*, 2005). Il a également produit des équivalents musicaux de ses propres œuvres sous la forme de poèmes commandés à des écrivains, puis mis en musique (*Lyrics*, 2005). Dans une vidéo présentée au Whitney Museum en 2006, Jonathan Wolfson traduit en langage des signes le discours de Chaplin dans *Le Dictateur*. Jonathan Monk, lui, pratique littéralement la traduction lorsqu'il s'empare d'une œuvre conceptuelle de Robert Barry dont il traduit l'énoncé en anglais dans une première langue, puis une seconde, elle-même traduite dans une troisième, et ce jusqu'à la perte progressive du sens originel dans une ultime phrase anglaise incompréhensible (*Translation Piece*). Chez Peter Coffin, un son devient partie constitutive de la croissance d'une plante verte ; une pensée, un fil sinueux qui se matérialise en néon évoquant certaines œuvres de Keith Sonnier ; des œuvres d'art modernistes, les éléments d'un théâtre d'ombres ; une compilation de morceaux de musique, le tenseur qui va modifier la configuration d'un cerveau. Loris Gréaud enregistre sur un encéphalogramme le moment où il élabore mentalement l'une de ses expositions, produisant ainsi un diagramme qui sera traduit en impacts lumineux destinés à une série de lampes qui clignoteront dans l'exposition. Logique des connexions : dans ces œuvres, chaque élément utilisé vaut par sa capacité à modifier la forme d'un autre. L'on pourrait citer d'innombrables exemples de ces pratiques *trans-format*, attestant que l'invention de modes de passage d'un régime d'expression

à l'autre constitue bel et bien une problématique majeure de l'art des années 2000.

Quand on évoque la notion de *traduction*, nous l'avons vu, la topologie n'est jamais loin : toutes deux ont pour objectif le transit d'une forme depuis un système de codes vers un second. Topologie et traduction sont des pratiques de déplacement : qu'est-ce qui se maintient dans un objet, et qu'est-ce qui se perd, dans l'opération qui consiste à reconfigurer ses propriétés et ses coordonnées ? Pour définir la topologie, Pierre Huyghe explique que celle-ci « se réfère à un processus de traduction. Lorsque vous traduisez, vous perdez quelque chose qui était contenu dans l'original. Dans une situation topologique, à l'inverse, vous ne perdez rien ; c'est la déformation du même. » Et, plus loin : « [la topologie est] le pli d'une situation. C'est une manière de traduire une expérience sans la représenter. L'expérience sera équivalente, mais sera toujours différente². » À partir de ce modèle processuel, on peut décrypter nombre d'œuvres importantes produites aujourd'hui. Il s'agit de s'emparer d'un paquet d'informations et d'inventer pour celui-ci un mode de traitement. Ou, en d'autres termes, de se brancher sur un flux, de l'infléchir dans une direction précise, c'est-à-dire de lui donner une forme.

La « condition postmedia »

Cette valorisation de l'instable contre la stabilité disciplinaire, le choix des flux venant recouvrir les lignes-frontières contre la circonscription offerte par les différents médiums, la décision de passer entre les formats plutôt que de s'en remettre à l'autorité historique et pratique d'un seul d'entre eux, bouleverse les canons esthétiques sur lesquels repose la critique contemporaine. Afin de décrire cette zone de turbulences, Rosalind Krauss parle de « postmedia condition » : dans un brillant commentaire sur Marcel Broodthaers, et plus particulièrement sur l'ensemble d'œuvres relatives au fictif « Musée d'art moderne — Département des Aigles » de l'artiste belge (1968-1972), Krauss voit dans « l'aigle » générique de Broodthaers l'emblème qui « annonce, non pas la fin de l'art, mais celle des arts individuels en tant que médiums spécifiques³ ». C'est la fiction, en l'occurrence, qui devient ici le médium, et qui vient brouiller les lignes entre art et littérature, récit et forme. Plus précisément, le Musée devient chez Broodthaers un médium à part entière, à même de conférer à un ensemble hétérogène d'éléments une unité conceptuelle et esthétique. Mais tout cadre fictionnel ne serait-il pas capable de se substituer, dans ce but, aux médiums traditionnels ? Le « Département des Aigles » n'est que l'avant-courrier d'une longue série d'œuvres réalisées dans les années 1990 et 2000 qui ne reposent sur aucune pratique disciplinaire spécifique, mais qui à l'inverse empruntent à la réalité sociale leurs modes de production et leurs formats.

C'est cette évolution que dénonce Rosalind Krauss : « Vingt-cinq ans plus tard, dans le monde entier, dans chaque biennale et dans chaque foire d'art, poursuit-elle, le principe de l'Aigle fonctionne comme un nouvel académisme. Qu'elle se présente comme une installation ou une critique de l'institution, l'installation multimédia s'est internationalement répandue, et est devenue omniprésente⁴. » Ce nouvel « académisme », selon son expression, trouverait sa substance dans cette hétérogénéité formelle qui constitue l'expérience dominante de notre temps, incarnée par la figure du téléspectateur-zappeur : « La télévision et la vidéo s'apparentent à l'hydre à mille têtes, existant dans d'infinis formes, espaces et temporalités, sans qu'aucune instance ne semble fournir une unité formelle à l'ensemble. C'est là ce que Sam Weber appelait l'hétérogénéité constitutive de la télévision⁵... » Apparemment, cette « condition intermédia » (« dans laquelle non seulement le langage et l'image, mais également la “haute culture” et la “culture populaire”, et toute opposition à laquelle on puisse penser se mélangent librement⁶ ») représente pour Krauss une capitulation — et le désinvestissement du médium, un signe de régression. Dans l'œuvre de Broodthaers elle-même, elle note que tous les supports matériels sont nivelés par un principe homogénéisant, par le travail de la réification [« commodification »] : ainsi, ce qui était mis en scène par la fiction du « Musée d'art moderne — Département des Aigles » serait aujourd'hui subi sur le mode de la complaisance envers l'industrie de l'*entertainment*.

Penser que l'art doit s'enraciner dans un médium quelconque (la peinture, la sculpture) est un prolongement de la théorie greenbergienne du « progrès » en art, progrès qui consiste à essentialiser l'art, à épurer le médium jusqu'à sa réduction en une pratique de résistance. Résistance à quoi ? La peur devant la désagrégation des différents médiums traditionnels relève en dernière instance d'une conception pessimiste de la culture, très présente chez Greenberg, pour qui l'esthétique représentait le lieu d'une lutte contre un danger majeur, la chute de l'art dans le « kitsch ». Renversons la proposition : et si la forme contemporaine du kitsch n'était autre que l'enfermement des propositions artistiques dans les cadres dorés de la tradition ? Et si l'art véritable se définissait précisément par sa capacité à échapper aux déterminismes implicites du médium utilisé ? En d'autres termes, il faut lutter aujourd'hui, non pour la préservation d'une avant-garde autocentrée sur les spécificités de ses moyens, comme le faisait Greenberg, mais pour l'indétermination du code-source de l'art, pour sa dissémination, afin qu'il s'affirme comme irrepérable — à l'opposé de l'hyperformatage qui, paradoxalement, caractérise le kitsch.

Formes traduites

Le transfert : une pratique de déplacement, mettant en valeur en tant que tel le passage des signes d'un format vers l'autre. Évoquant le projet collectif Ann Lee, auquel une dizaine d'artistes participèrent, Philippe Parreno insiste sur la notion de passage : « C'est pour moi un simple acte d'exposition : le passage de main à main d'un signe. Ann Lee, c'était un drapeau qui n'avait pas de cause (la cause s'inventant de main en main) ⁷. » Le médium utilisé pour ce projet, en l'occurrence, n'était ni la vidéo ni aucune autre discipline particulière, mais un personnage de fiction, dont les droits furent acquis par Parreno et Pierre Huyghe auprès d'un studio japonais, et que chaque artiste, de Pierre Joseph à Doug Aitken en passant par Dominique Gonzalez-Foerster ou Richard Philips, était libre d'interpréter et de mettre en scène à sa guise. Le projet Ann Lee a ainsi mis en œuvre un système de traductions formelles basé sur un renouvellement de l'idée de médium, ou plutôt sur son sens originel d'« intermédiaire entre le monde des vivants et celui des fantômes ».

Une traduction, selon Walter Benjamin, permet d'abord la survie de l'original, tout en impliquant la mort de celui-ci. À partir de la traduction, nul chemin ne ramène vers le texte d'origine. Ann Lee, personnage de manga, a fini par trouver une mort « juridique » au terme de son utilisation artistique ; elle n'a ainsi existé que dans et par son passage d'un format à l'autre, par l'entremise des artistes qui l'ont fait « vivre ».

Parfois, c'est l'Histoire que l'artiste se donne pour tâche de faire revivre, en cherchant des modes de traduction. Dans sa vidéo *Intervista* (1998), Anri Sala part de films trouvés dans les archives de sa mère en Albanie, qu'on voit

participer à une réunion du parti communiste. Les images étant dépourvues de son, Sala les a projetées dans une école pour malentendants, et leur a demandé une transcription des dialogues échangés. « Ils ont pu tout comprendre, explique l'artiste, sauf les mots que je comprenais moi : marxisme-léninisme. (...) Je me sens très proche de ces lacunes, de ces trous à la fois insignifiants et très signifiants⁸. » Ce que produit le geste de traduction, c'est avant tout ce reste, cet écart : ici, cet espace vide qui s'ouvre entre deux générations séparées par un événement historique.

La géographie, elle aussi, se traduit. Rien de plus pathétique que ces artistes qui se contentent d'importer les signes de leur culture visuelle, leur faisant subir un vague lifting, contribuant ainsi à les réifier et à se réifier eux-mêmes en un geste d'auto-exploitation. En revanche, d'autres s'attellent à *viatoriser* leur expérience sans se complaire dans une petite exploitation de signes. Pascale Marthine Tayou a beau manipuler une iconographie largement africaine, il en compose les éléments dans une œuvre acerbe qui n'a plus rien à voir avec un quelconque folklore. Ses *Plastic Trees*, amas informe de sacs en plastique monochromes, dessinent des paysages urbains bien plus réalistes que les motifs tribaux auxquels nous sommes accoutumés. Et c'est parce qu'elle répond à la question moderniste par excellence : « comment accorder mon travail artistique aux modes de production sociaux en vigueur ? », que l'œuvre de Tayou contribue à la définition de l'altermoderne. Piet Mondrian, Jackson Pollock ou Robert Rauschenberg se posèrent la même en leur temps. Tayou y répond par la collecte, et par sa décision d'installer ses formes dans la précarité.

Barthélemy Toguo, lui, connecte sa pratique de l'aquarelle géante, ses motifs africains et ses cartons d'emballage aux flux économiques reliant l'Afrique aux entreprises multinationales. Sooja Kim, coréenne, peut développer une vision inspirée du tao dans des expositions où se rejoignent l'art minimal et des motifs ancestraux, tandis que Surasi Kuzolwong construit des processus formels où la production populaire thaïlandaise se voit « informée » par l'art minimal et conceptuel. Navin Rawanchaikul met l'esthétique de l'affiche de cinéma indien et la science-fiction hollywoodienne au service d'une épopée narrative qui met en scène, à la manière de l'art conceptuel, le rôle de l'art et sa définition. Toutes ces pratiques ont en commun un axe de traduction : des éléments appartenant à une culture visuelle ou philosophique locale se voient transférés depuis un univers traditionnel où ils étaient strictement codifiés et figés, jusqu'à un univers où ils se voient mis en mouvement et placés sous les feux d'une lecture critique.

1
Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1994.

2
George Baker, *art. cit.*

3

Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999, p. 12.

←

4

Ibid., p. 20.

←

5

Ibid., p. 31.

←

6

Ibid.

←

7

« Ann Lee : vie et mort d'un signe », entretien avec Frédéric Chapon, *Frog* #3, printemps-été 2006.

←

8

Art Review, #18, janvier 2008, p. 30.

←

TROISIÈME PARTIE
TRAITÉ DE NAVIGATION

1

Sous la pluie culturelle (Louis Althusser, Marcel Duchamp et l'usage des formes artistiques)

Comment l'individu de ces débuts du XX^e siècle appréhende-t-il concrètement la culture ? Sous la forme de marchandises, distribuées par des institutions et des commerces. Il évolue ainsi à l'intérieur d'une véritable pluie de formes, d'images, d'objets et de discours, pluie à partir de laquelle s'organisent des activités (créatrices) et des circulations (consommatrices). La production culturelle constitue ainsi une *chute* permanente d'objets visuels, sonores, écrits, joués, de qualité inégale et de statuts hétérogènes, dont le lecteur-spectateur recueille ce qu'il peut, avec les moyens dont il dispose selon son éducation, son bagage intellectuel et son caractère. Que faire lorsqu'on est « pris » sous cette pluie ?

Dans son essai sur le « matérialisme de la rencontre¹ », Louis Althusser utilise la même métaphore pour décrire, à la suite de Démocrite et d'Épicure, la structure atomique de la réalité. En voici les premières lignes :

« Il pleut.

« Que ce livre soit donc d'abord un livre sur la simple pluie.

« Malebranche se demandait "pourquoi il pleut sur la mer, les grands chemins et les sablons", puisque cette eau du ciel qui ailleurs arrose les cultures (et c'est fort bien) n'ajoute rien à l'eau de la mer ou se perd dans les routes et les plages². »

Considérons ici la production culturelle comme Althusser la pluie : une précipitation, un déferlement de lignes parallèles dont seuls certains atomes irriguent les champs cultivables et « servent » réellement, en apportant un élément original, mais dont aucun n'est totalement inutile ni absolument sans intérêt. Au-delà des jugements de goût, cette pluie d'objets culturels creuse des anfractuosités, modifie les reliefs et les cours naturels de la société humaine. La masse est une chose, ses atomes (c'est-à-dire : telle ou telle œuvre) une autre. En dernière instance, chaque atome est donc susceptible d'utilité, à condition d'être orienté vers la zone adéquate. Selon une perspective usagiste, la valeur réside dans la destination (toujours provisoire) d'un objet, mais elle n'est en aucun cas absolue : le jugement esthétique s'applique à des circonstances. L'œuvre d'art est un lieu, une *heccéité*, un paysage susceptible d'être modifié ou défiguré par l'action de la *pluie culturelle*, qui vient perturber le système de relations qui la produisent en tant qu'œuvre.

Sollicitant ici la pensée d'Althusser, nous esquisserons une timide réplique du geste fondateur de sa démarche philosophique, en effectuant un « retour » sur

l'œuvre de Marcel Duchamp, comme il fonda lui-même sa pensée sur une « relecture » des écrits de Karl Marx, à propos desquels il avait l'intuition qu'ils constituaient une science pure dont la philosophie, introuvable, restait à inventer. Les communismes d'État avaient lu Marx d'après Hegel, c'est-à-dire selon un tour de pensée qui lui préexistait mais ne correspondait en rien à sa nature véritable — bref, qui « ne marchait pas », selon Althusser... Comme une voiture diesel que l'on s'acharnerait à remplir de super. Serait-ce parce qu'on a « lu » Duchamp d'après des systèmes de pensée qui ne lui correspondent pas davantage, que l'on ne peut déduire de sa pratique une esthétique elle aussi encore inédite ?

Appropriation et néolibéralisme

Louis Althusser définit l'idéologie comme la « représentation imaginaire que se font les Hommes de leurs conditions réelles d'existence ». Et, par extension, la représentation que nous nous faisons des activités des autres. Dans le domaine de l'art, si la notion d'idéologie imprègne bien évidemment le discours critique, la lecture des œuvres, leur mode de présentation et de classement, elle conditionne avec autant de force les pratiques des artistes. Une « représentation imaginaire » préexiste à leurs agissements, dont ils s'échappent plus ou moins, et qu'ils questionnent avec plus ou moins de bonheur. Or, à la lumière de l'émergence d'une culture de l'usage, il est possible aujourd'hui de baliser certaines notions fondatrices de l'art du siècle précédent, parmi lesquelles l'un de ses archétypes : l'appropriation, le terme d'*appropriation art* étant devenu depuis les années 1960 une expression-réflexe de la critique anglo-saxonne.

Se servir des formes existantes, voilà une activité qui ne semble pas briller par sa nouveauté. Tous les grands artistes n'ont-ils pas copié, interprété, recyclé les maîtres du passé ? Ce type de pratiques trouve en Pablo Picasso une figure idéale, une sorte de fixatif, à tel point qu'il incarne à lui seul le recyclage. L'admirateur des *Ménines* de Velázquez, le génial visiteur d'Ingres ou de Nicolas Poussin a effectivement défini un gabarit pour un usage moderne de l'histoire de l'art. Car il va de soi, selon ce gabarit-là, qu'utiliser les formes équivaut à faire appel à l'Histoire, à la revivifier, traçant ainsi une ligne partant du « produit » obtenu jusqu'à son ou ses modèles historiques. Dans ses conversations avec Malraux³, Picasso ne prétendait-il pas que ses recherches et son usage du passé visaient à constituer le « masque » de sa propre époque, c'est-à-dire un équivalent du « style », tel qu'il résume la production des civilisations sans noms propres, disparues ou pas ? La notion de « masque » selon Picasso/ Malraux est un mode d'usage des formes qui fait autorité : érudit (il ne masque jamais entièrement sa source), affirmant l'histoire de l'art comme une entité transcendante ; mais surtout affirmant, par l'intermédiaire d'une virtuosité sans égale, la primauté du style. L'œuvre entière de Picasso — et l'ensemble des gloses qui accompagnent son usage des formes existantes à des

fins personnelles — constitue l'un des points saillants du processus d'élaboration d'une idéologie dominante de l'usage culturel.

Exemple 1 : Marcel Duchamp, Roue de bicyclette (1913)

L'invention du readymade représente un point de basculement de l'histoire de l'art, dont la postérité est colossale. À partir de ce geste limite, qui consiste à présenter en tant qu'œuvre d'art un objet de consommation courante, c'est tout le champ lexical des arts plastiques qui se trouve « augmenté » de cette nouvelle possibilité : signifier non pas à l'aide d'un signe, mais à l'aide de la réalité elle-même⁴. Mais cette incroyable fortune esthétique et critique, si on la détache de l'œuvre monumentale et magistrale de Duchamp, n'a-t-elle rien à voir avec l'idéologie de son temps, ne fonctionne-t-elle pas, en dernière instance, avec du carburant idéologique ?

Marcel Duchamp lui-même n'a jamais utilisé le terme d'*appropriation*. Pour évoquer le processus du readymade, il manipulait des notions et des termes qui n'appartiennent pas au registre de la propriété ou de l'appropriation, mot dont nous indiquerons plus loin pourquoi il apparaît, et dans quel contexte.

Dans le cadre d'une problématique de la production, qui se réfère sans cesse au processus pictural pour en prendre le contre-pied (son discours sur le readymade se positionne volontiers par rapport aux formes d'art traditionnelles, en réaction contre celles-ci), il insistait ainsi au premier chef sur l'idée de choix, en opposition à celle de fabrication : « Quand vous faites un tableau ordinaire, explique-t-il, il y a toujours un choix : vous choisissez vos couleurs, vous choisissez votre toile, vous choisissez le sujet, vous choisissez tout. Il n'y a pas d'art ; c'est un choix, essentiellement. Là [avec le readymade], c'est la même chose. C'est un choix d'objet⁵. » Or, l'acte de choisir n'est en rien synonyme de celui de *s'approprier*, même si Duchamp fait commencer le règne du readymade au moment où le peintre utilise des couleurs toutes faites, en tube.

L'appropriation, dans ses connotations agressives, implique une concurrence, une dispute au sujet d'un territoire qui pourrait appartenir indifféremment à l'un ou à l'autre des belligérants. Sachant que le readymade implique de « donner une nouvelle idée » à un objet, c'est-à-dire précisément le soustraire à son territoire, à son origine, la notion d'appropriation n'a ici aucun sens. D'essence immatérielle, le readymade n'a par ailleurs aucune importance physique : détruit, il peut être remplacé, ou pas. Nul n'en est propriétaire.

Deuxième point théorique, qui dépend du premier : la notion d'indifférence. La « beauté d'indifférence » que défend Duchamp prend à rebours celle, toute rétinienne, de la peinture et de la sculpture : « Au lieu de choisir quelque chose qui vous plaît ou quelque chose qui vous déplaît, vous choisissez quelque chose qui n'a aucun intérêt, visuellement, pour l'artiste. Autrement dit, arriver

à un état d'indifférence envers cet objet⁶. » Or, l'indifférence est précisément l'inverse de l'avidité, qui fonde l'acte de propriété. L'indifférence, au mieux, se partage ; au pire, elle ennuie et repousse. On rapprochera plutôt cette notion de certains concepts de la philosophie orientale : le « non-agir » taoïste (*Wu wei*) ou, plus encore, cette forme joyeuse de l'indifférence au monde, liée au sentiment d'impermanence, qui fonde le bouddhisme. On ne s'approprie pas un objet indifférent : à l'inverse, Duchamp trouve avec le ready-made la formule esthétique de la dépossession.

Le troisième point, capital, est celui du *déplacement* : le ready-made ne fonctionne à plein régime qu'une fois exposé, c'est-à-dire enregistré par la caméra-musée, le système muséal en tant que chambre d'enregistrement, lequel vient alors entériner, selon les termes de Duchamp, une « contradiction absolue » qui représente son essence même. C'est cette notion de déplacement qui fonde également la *Sculpture de voyage*, la *Boîte en valise*, et avec elles la quasi-totalité de l'œuvre de Duchamp. Le déplacement est une forme d'usage du monde, une sournoise érosion des géographies établies.

Le ready-made n'appartient ainsi à aucun domaine particulier. Il existe « entre » deux zones, et n'est ancré dans aucune. En regard aux trois concepts fondamentaux qui « travaillent » le ready-made, comment ne pas trouver alors des plus étranges la critique de Duchamp à laquelle se livre Joseph Beuys près de cinquante ans plus tard, fondée sur cette notion d'appropriation qui n'apparaît nulle part dans la problématique développée par l'inventeur des ready-mades ?

Beuys ne voit dans le ready-made qu'un acte d'appropriation, parce que l'idéologie régnante rend celle-ci hypervisible, telle la lettre volée d'Edgar Poe, que personne ne voit tant elle est placée en évidence. À de nombreuses reprises, et notamment au sujet de son happening *Le silence de Marcel Duchamp est surestimé* (1964), l'artiste allemand se moque du côté « bourgeois » de Duchamp, qui se manifesterait, selon lui, par le fait que Duchamp se permette d'apposer une signature individuelle sur un urinoir (*Fontaine*, 1917), c'est-à-dire sur un objet produit collectivement, par des ouvriers réels dans des mines de kaolin réelles. La signature, dit implicitement Beuys, exproprie ces travailleurs, reproduisant ainsi le mécanisme du capitalisme, à savoir la division sociale entre propriétaires des moyens de production et salariés. Duchamp petit patron ? Yves Klein, lorsqu'il désignera le ciel bleu comme son œuvre, se l'appropriera bel et bien, lui. C'est à ce genre de détails que l'on perçoit le cheminement de la lecture du ready-made, et le contexte idéologique dans lequel Beuys et Klein le lisent, sans parler de Piero Manzoni ou de Ben, qui « signent » tel ou tel aspect de la réalité dans une perspective d'appropriation.

Avec cette controverse apparaît clairement la nature idéologique de la notion d'appropriation, qui articule propriétaires et spoliés autour de la signature, autrement dit le moyen de production de l'objet (son *exposition*). Produire signifie « faire avancer devant soi » : l'exposition survient lorsqu'une signature (un nom propre) légitime la production en public d'un ensemble de formes.

Exemple n° 2 : Marcel Duchamp, LHOOQ

En affublant une reproduction de *La Joconde* de Léonard de Vinci d'une paire de moustaches, Duchamp réalise une opération qui se distingue là encore de l'appropriation, en ce que ni l'objet original ni son auteur ne sont d'une quelconque façon masqués, mais sont au contraire mis en valeur, dans le but de désacraliser une icône culturelle, de la trivialiser. Il s'agit là de l'usage dadaïste des formes, joyeusement négateur, iconoclaste et délibérément choquant : ce que les bourgeois nomment l'*esprit potache*. Un usage libératoire, en tout cas, qui vise à rompre la chaîne de ce que l'on pourrait appeler l'adhérence culturelle, c'est-à-dire le réflexe admiratif conditionné — que montre fort bien Witold Gombrowicz, dans ses *Souvenirs de Pologne*, lorsqu'il décrit les « bouches béantes » et les « regards hébétés » qui se pressent contre cette même *Mona Lisa*. On n'apprécie pas, on n'évalue pas : on obéit à un impératif culturel.

Ce mode d'intervention sera plus tard systématisé par l'Internationale situationniste, qui le mettra en pratique à des fins politiques : le terme de *détournement*, qui vaut pour abréviation de la formule « détournement d'éléments esthétiques préfabriqués », implique une radicalité que Debord et ses amis revendiquent dans un tract visant le surréalisme, et André Breton en particulier : « Que l'on cite sans guillemets, sans dire l'origine, et en transformant délibérément, bref que l'on détourne radicalement, voilà qui était trop pour lui⁷. » Constant ou Gil Wolman entendent « piller dans les œuvres du passé », mais bel et bien « pour aller de l'avant ».

Cette première problématisation de l'usage de la culture se retrouve dans la déclaration liminaire de l'I. S. : « Il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens. »

En l'occurrence, la signature se voit clairement renvoyée à son statut de titre de propriété et nettement située dans le contexte général de l'économie capitaliste — quitte à ce que l'on pointe les contradictions criantes existant alors entre les déclarations des artistes d'avant-garde et la protection de leur patrimoine par la restriction du *droit d'entrée* sur celui-ci.

Quant à l'usage contemporain du détournement, il s'est déplacé d'une manière fort symptomatique vers le code dominant : le logo. On ne compte plus aujourd'hui les artistes qui détournent des sigles ou des slogans « appartenant » à des entreprises existantes, du travail pirate de Daniel Pflumm sur AT & T jusqu'à la vente par Svetlana Heger et Plamen Dejanov de leur force de travail à BMW (1999), en passant par Sylvie Fleury (les couleurs de Chanel), Philippe Parreno (dans la vidéo *Some Products*, il met en scène *Picorette*, une marque de sucreries disparue) ou les logos détournés par Michel Majerus dans ses tableaux en trois dimensions.

Les loisirs font aujourd'hui l'objet d'une ingénierie spécifique, tout aussi bien que les relations entre êtres humains. Le système capitaliste ayant annexé la totalité des aspects de la vie quotidienne, le monde contemporain apparaît comme une chaîne de montage globale composée d'une infinie succession de

postes de travail. Toute production humaine qui ne s'inscrit pas dans une logique de profit y acquiert de facto le statut d'une vieille pratique ouvrière, la *perruque*, procédé qui consiste à utiliser les outils et les machines de l'usine en dehors des heures de travail afin de produire des objets destinés à un usage personnel, ou à un emploi non déclaré.

Lorsque Pierre Joseph se rend au Japon pour se poster devant une usine de composants téléphoniques, sollicitant les ouvriers afin qu'ils lui apprennent à fabriquer un élément, il introduit de la clandestinité dans le processus de travail ; partant d'une posture de non-savoir (l'ignorance est productive, et elle met en rapport), il se sert d'une usine comme d'une *turntable*. Autre forme d'usage-détournement : Philippe Parreno et Pierre Huyghe achètent les droits du personnage de manga Ann Lee, et s'en servent comme d'un outil cognitif : comment une image devient-elle un signe ? Et qu'est-ce que la multipropriété d'un signe, puisque ce personnage est amené à « vivre » à travers différentes œuvres de plusieurs artistes ? Que révèle cette « multipropriété » quant à la nature d'une forme ?

Exemple n° 3 : Marcel Duchamp, le « readymade réciproque »

Lorsqu'il invente le principe du *readymade réciproque*, Marcel Duchamp fait l'éloge indirect du malentendu. Cet insolite objet culturel, jamais réalisé, s'énonce comme « l'utilisation d'un tableau de Rembrandt comme planche à repasser » : il illustre parfaitement l'idée d'un champ culturel dans lequel l'inadéquation régnerait en maître. Quoi de plus grossier que ce dispositif ? Quoi de moins « cultivé », au sens où l'entendrait Gombrowicz ?

Folie de la propriété. Tout acte d'appropriation, à la lumière du *readymade réciproque*, témoigne d'un mésusage du monde, d'un malentendu devenu la nature même de l'économique. Le droit d'usage, sitôt qu'il s'appuie sur l'idéologie de la propriété (le « droit d'accès » théorisé par Jeremy Rifkin), tourne facilement au tragi-comique.

En 1991, Linus Torvalds lance Linux, un logiciel qui se développe sur le principe d'un libre accès à ses codes sources, jusqu'alors jalousement gardés secrets par ceux qui les commercialisent — notamment Bill Gates et son entreprise Microsoft. Ce free software, rémunéré uniquement par la maintenance (un droit d'usage), garantit « la liberté de copier le logiciel pour vous ou vos amis ; la liberté de comprendre son fonctionnement si vous le désirez ; la liberté de le modifier et de distribuer vos modifications ». En cela, le système GNU/Linux s'inscrit contre la logique de l'économie tayloriste, fondée sur l'extinction du savoir-faire (puisqu'il incite l'utilisateur, à l'inverse, à le transformer) et sur l'inaliénabilité des produits, par définition livrés tout faits et produits en masse.

GNU/Linux ne fonctionne-t-il pas sur le principe du *readymade réciproque* ?

Il se heurte à une certaine crainte de l'usage. Celle-ci naît de la terreur que nous avons de rencontrer notre seuil d'incompétence. Ne sachant rien faire, ou presque, maintenus que nous sommes dans un système qui fait de la division du travail une nature, nous évoluons dans la culture en fonction du fameux « principe de Peter », qui assigne à chacun une limite au-delà de laquelle il devient contre-productif, c'est-à-dire condamnable. Nous ne pouvons pas concevoir de manipuler des objets au-delà de certaines limites : l'idéologie de la compétence fait que nous nous refusons inconsciemment à lire ce que nous ne sommes pas supposés comprendre, à utiliser des machines sans connaître leur mode d'emploi, à faire usage d'univers auxquels nous nous sentons étrangers ; c'est sans doute une grande erreur. À l'inverse, Brian Eno raconte que la moitié de ses idées naissent en studio, lorsqu'il se sert d'une machine dont le mode d'emploi reste pour lui assez flou.

L'interforme

Utiliser les formes, mais comment ?

Le matérialisme aléatoire d'Althusser est une pensée de la rencontre : sa figure primitive, le *clinamen* de Démocrite, consiste en une « déviation infinitésimale [...] qui fait qu'un atome "dévie" de sa chute à pic dans le vide et, rompant de manière quasi nulle le parallélisme sur un point, provoque une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde⁸ ».

La déviation se présente donc, selon Althusser, comme le principe de toute réalité.

Affirmer ainsi le primat de la déviation (un changement de voie, une réorientation), c'est bien entendu s'attaquer à l'idéalisme, qui présuppose une origine et une fin à l'Univers et à l'Histoire.

Mais c'est aussi, sur le plan de l'esthétique, nier l'existence du concept de monstruosité. Le monstre, exception dans la chaîne régulière des êtres, n'existe que par opposition à une « nature », à une normalité qui s'inscrirait comme une loi absolue pour l'espèce humaine comme pour ses productions historiques (sociales, culturelles). Or, la notion de règle, de Loi, ne fonctionne que dans les limites d'un univers né du vide, de la « prise » aléatoire d'un certain nombre d'éléments.

Que dit Marx ? demande Althusser ; il dit que « le mode de production capitaliste est né de la "rencontre" entre "l'Homme aux écus" et le prolétaire dénué de tout, sauf de sa force de travail. "Il se trouve" que cette rencontre a eu lieu, et a "pris", ce qui veut dire qu'elle ne s'est pas défaite sitôt que constituée, mais a duré et est devenue un fait accompli [...] provoquant des rapports stables⁹ ». Le capitalisme (ou l'art) a ses règles, mais celles-ci valent ce que valent celles du poker, saugrenues sitôt qu'on décide de passer au jeu d'échecs ou à la belote.

La loi ne vaut donc qu'en fonction de la nature, aléatoire, de la « prise ». Le monde n'est rien d'autre qu'un ensemble d'univers spatio-temporels (des sociétés, des cultures, des communautés) qui représentent chacun une exception ; rien n'existe que des cas (*casus*, à la fois occurrence et hasard), produits par des rencontres.

Le monstrueux n'a pas de réalité distincte, il n'est qu'une occurrence spectaculaire de la règle générale : l'« ange du bizarre » d'Edgar Poe et son accent bavarois, l'exposition du vide par Yves Klein ou le *Commercial Album* des Résidents représentent ontologiquement des exceptions, mais au même titre qu'un nain de jardin ou que le plus laid des tableaux de Botero. On nous accordera cependant que certaines exceptions sont plus intéressantes que d'autres, mais uniquement parce qu'elles génèrent davantage de pensée, qu'elles sont « pleines de pensée », qu'elles opèrent des effractions dans le système communautaire, dans le « goût », qui est une répétition d'habitudes — tandis que d'autres suivent la pente collective et labourent des terrains déjà semés. En tout cas, tout se replante et se greffe.

Dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche a fort bien décrit cette opposition entre le cultivateur et le barbare qui vient ravager les récoltes. Un usage productif de la culture implique une pratique élémentaire de l'arrachage des objets à leur sol originaire — c'est-à-dire de la *déviation*. Un élément qui se retrouve, par

exemple au gré d'une organisation plastique, plongé dans un registre culturel incompatible ou lointain se voit ainsi « détourné » de son usage implicite : déplacé. C'est ainsi le couplage objet industriel/système des musées qui « produit » le readymade. Dans les années 1970, le rap est né d'un alliage entre la *turntable* et le manque de moyens dont souffraient les musiciens, généralisant l'idée que l'on pouvait se contenter des parties instrumentales d'un disque, que l'on jouait les unes à la suite des autres. Mais on pourrait également faire remonter sa naissance à l'irruption du sound system jamaïcain dans la vie quotidienne afro-américaine. Organisation d'une rencontre entre deux ou plusieurs objets, le mixage est un art pratiqué *sous la pluie culturelle* : un art de la déviation, de la captation des écoulements et de leur agencement par des structures singulières.

Qu'est-ce que l'élaboration d'une œuvre plastique, musicale ou littéraire, sinon l'invention d'un registre de collisions, et d'un mode de prise qui leur permet de durer ? Car ces rencontres, il faut faire en sorte qu'elles prennent, « comme on dit que la glace prend » (Althusser). La glace, c'est l'eau entrée en sympathie avec le froid, l'eau qui trouve un mode de coexistence, un état dans lequel chacun des deux éléments « s'y retrouve »... Sur ce terrain, Althusser s'accorde avec Deleuze, lorsque celui-ci définit son concept d'agencement comme « une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, à travers des âges, des sexes, des règnes — des natures différentes. Aussi, la seule unité de l'agencement est de co-fonctionnement : c'est une symbiose, une “sympathie”¹⁰ ». Le mixage fonctionne sur le mode de la coordination : c'est le « & » plutôt que le « est »¹¹, la négation non violente de l'essence de chaque élément au profit d'une ontologie mobile, nomade et circonstancielle. « Conjoncturelle », dirait Althusser. Les œuvres d'art créent des relations, et ces relations sont extérieures à leurs objets, elles possèdent une autonomie esthétique. Deleuze : « Les relations sont au milieu, et existent comme telles¹². »

Un texte de Jorge Luis Borges fait ainsi apparaître la relation au contexte sous sa forme pure : dans *Pierre Ménard, auteur du Quichotte*, il raconte l'histoire d'un auteur français du xx^e siècle qui réécrit mot à mot le classique de Cervantès, et démontre que le sens de l'œuvre ainsi obtenue diffère du tout au tout de l'original¹³. La démonstration borgésienne porte sur un degré zéro de l'usage : la copie. La recontextualisation selon Pierre Ménard opère néanmoins un déplacement dans le temps d'un objet, analogue au déplacement spatial réalisé par Duchamp. Ces deux « coups », qui relèvent tous deux d'une préhistoire du mixage, désignent une sphère esthétique dans laquelle les éléments hétérogènes s'effacent au profit de la forme que prend leur rencontre dans une nouvelle unité.

Plus que de formes, il faudrait ici parler d'interformes. Larvaire, mutant, laissant apparaître son « origine » sous la couche plus ou moins opaque de son nouvel usage ou de la combinaison nouvelle dans laquelle il se voit « pris », l'objet culturel n'existe plus qu'entre deux contextes.

Il clignote. En pointillés, filigrané, translucide, il mêle ses attributs anciens à

ceux qu'il acquiert de par sa présence dans une machinerie « étrangère ». C'est le cas d'un disque de funk des années 1970 lorsqu'il se retrouve programmé, mixé et filtré dans un set techno. C'est le cas des *Expansions* de César lorsqu'elles côtoient les récentes *Fusées* de Sylvie Fleury dans une exposition d'Éric Troncy¹⁴. C'est le cas, encore, des motifs d'art minimal que Liam Gillick utilise comme fragments de décor de ses installations entrepreneuriales, ou des extraits de bandes dessinées que Bertrand Lavier agrandit dans sa série *Walt Disney Production*.

« *There is no alternative* », disait jadis Margaret Thatcher en sa tentative de naturaliser l'idéologie néolibérale. C'était, bien entendu, une imposture : toute société naît de l'aléatoire, mais l'on invente par la suite le récit qui fonde ce chaos en ordre naturel. En toute situation, le médiocre exige de la stabilité et voudrait étendre cette clarté artificielle à l'Histoire elle-même. En art également, il existe une alternative au modernisme, qui n'est pas le postmodernisme tel qu'il s'est développé depuis la fin des années 1970 sous la forme atomisée d'un relativisme absolu ou de fantasmes régressifs. Cette esthétique du matérialisme aléatoire s'oppose évidemment à la téléologie moderniste, qui affirmait que l'histoire de l'art avait un sens et une origine. Mais cette notion ne camoufle aucun retour à un prétendu ordre naturel, comme c'est le cas chez ces penseurs de la transcendance qui substituent à ce qu'ils appellent « l'échec de la modernité » une morale de la tradition. Ceux-ci tournent le dos à la finalité de l'Histoire et au progrès en art, mais ce n'est là guère plus signifiant que de changer de position dans son lit, puisqu'ils ne délaissent les fins que pour les origines : la peinture, le classique, le *sens*. Or, la Raison finale et l'origine des choses ne sont que les deux faces d'une même médaille idéaliste : croire que c'était mieux avant ne diffère pas, fondamentalement, de l'illusion que ce sera forcément mieux demain...

Si nous nous intéressons aux avant-gardes, ce n'est aucunement pour leur « nouveauté historique » à un moment donné. Ce n'est pas parce que Duchamp est le premier à introduire un objet manufacturé dans une galerie que son œuvre est passionnante, mais pour la singularité de sa position dans une conjoncture historique particulière dont les contours ne reviendront jamais.

Les artistes qui, aujourd'hui, travaillent à partir d'une intuition de la culture comme boîte à outils, savent que l'art n'a pas d'origine, ni de destination métaphysique, et que l'œuvre qu'ils exposent n'est jamais une création, mais une postproduction.

Tel le « philosophe matérialiste » dont Althusser esquisse le portrait en exergue de ses travaux sur le matérialisme aléatoire, ils ne savent pas d'où vient le train ni où il va, et s'en moquent : ils y montent.

1
Louis Althusser, *Le Courant souterrain du matérialisme de la rencontre*, in *Écrits philosophiques et politiques*, t. 1, Paris, Stock-IMEC, 1994, t. I, p. 539.

2

Cette citation d'Althusser ouvre l'un de ses textes majeurs, rédigé aux alentours de 1984. Il faudra bien un jour envisager le travail de l'auteur de *Pour Marx* autrement que selon les clichés liés à la génération de Mai 68 et à la faillite du « communisme réel », même si ce n'est pas ici le lieu d'une telle entreprise. Comme le révèlent ses œuvres posthumes, mais comme l'annonçait déjà sa quête incessante d'une philosophie matérialiste débarrassée de la téléologie et du rationalisme hégéliens, Althusser restera avant tout l'instigateur d'un renouveau du nominalisme, illustré par son concept de « matérialisme aléatoire », tandis que sa pensée s'articule autour de concepts clés tels que la folie, la pratique, l'occasion et l'idéologie. Pour une autre lecture du concept de rencontre, voir notre essai *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 1998, p. 18.

←

3

André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974.

←

4

Sur les liens entre le readymade et le langage cinématographique, voir *Formes de vie*, *op. cit.*, chapitre « Taylor et le cinéma ».

←

5

Philippe Collin, *Marcel Duchamp parle des ready-mades à Philippe Collin*, Paris, L'Échoppe, 1998.

←

6

Ibid.

←

7

Jean-François Martos, *Histoire de l'Internationale situationniste*, Paris, Gérard Lebovici, 1989, p. 27.

←

8

Louis Althusser, *Le Courant souterrain...*, *art. cit.*, p. 539.

←

9

Ibid., p. 570.

←

10

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p. 84.

←

11

Ibid., p. 71.

←

12

Ibid.

←

13

Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1974.



14

« Dramatically different », Grenoble, CNAC Grenoble, 1999.



2

Le collectivisme artistique et la production de parcours

« Playlist¹ » n'est pas une exposition thématique — si elle devait avoir un thème, ce serait l'art contemporain lui-même. Que les artistes réunis par cette exposition présentent un certain nombre de traits communs est certes indéniable, mais on ne les trouvera pas sous la forme d'une thématique, d'une technique ou d'une source visuelle particulière, encore moins celle d'une « identité » partagée. Les artistes fabriquent leurs papiers d'identité — quant aux autres, au mieux, ils ou elles sont d'habiles communicateurs de leur « culture » ou de leurs particularismes sexuels, nationaux ou psychologiques. Non, ce qui permet d'agréger au sein d'un même lieu des artistes poursuivant des buts et employant des méthodes si hétérogènes, c'est le fait qu'ils travaillent à partir d'une similaire intuition de l'espace mental contemporain ; qu'ils perçoivent la culture de ce début du XXI^e siècle comme un champ chaotique infini dont l'artiste serait le navigateur par excellence. Tous et toutes arpentent le paysage effondré du modernisme du siècle passé, constatent le relâchement des tensions qui voûtaient son architecture, prennent acte de la disparition des anciennes figures du savoir. Avec des moyens hétérogènes, ils ou elles tentent de produire des œuvres qui s'accordent à ce nouvel environnement, tout en en révélant les figures et les matériaux à nos consciences encore modelées par l'ordre d'hier. Si on ne peut qu'esquisser la topologie de ce nouveau paysage mental, on connaît en revanche la nature des ruines sur lesquelles il repose. Depuis le XVI^e siècle et l'avènement des Temps modernes, la propagation du savoir et son accumulation imprimaient à la culture sa forme et son mouvement. Expansion horizontale à travers les voyages de découvertes ; invention des « humanités » et du bagage de connaissances de « l'honnête homme » lancé à l'assaut de la verticalité des bibliothèques... L'invention de l'imprimerie en 1492 va de pair avec l'apparition d'une nouvelle figure du savoir, l'érudit, incarné par Pic de la Mirandole, Léonard de Vinci ou « l'abyme de science » que devait devenir le géant rabelaisien.

Or, il est devenu impossible à un individu de notre époque de réunir la totalité d'un savoir, même s'il passait autrefois pour spécialisé. Nous sommes désormais sub-mergés d'informations dont la hiérarchisation ne nous est plus fournie par aucune instance à portée immédiate, bombardés de données s'accumulant à une cadence exponentielle, et provenant de multiples foyers : expérience inédite dans l'histoire de l'humanité, la somme des produits culturels dépasse à la fois la capacité d'assimilation d'un individu et la durée d'une vie normale.

La mondialisation des arts et des lettres, la prolifération des produits culturels et la mise à disposition des savoirs sur le réseau Internet, sans parler de

l'érosion des valeurs et des hiérarchies issues du modernisme, créent les conditions objectives d'une situation inédite, que les artistes explorent — et dont leurs œuvres nous rendent compte comme autant de feuilles de route. Le réseau Internet, où repose la quasi-totalité des savoirs disponibles, suggère une méthode (la navigation raisonnée, intuitive ou aléatoire) et fournit la métaphore absolue de l'état de la culture mondiale : un ruban liquide à la surface duquel il s'agit d'apprendre à piloter la pensée. Un principe, une méthode, semblent se dégager : cette capacité de navigation dans le savoir est en passe de devenir la faculté dominante pour l'intellectuel ou l'artiste. Reliant entre eux les signes, produisant des itinéraires dans l'espace socioculturel ou dans l'histoire de l'art, l'artiste du XXI^e siècle est un *sémionaute*.

La « feuille de route » pourrait ainsi être l'emblème de « Playlist », tout comme la carte géographique fut celle de ma précédente exposition, « GNS — Global Navigation System ». Il s'agit d'ailleurs d'un objet qui présente les mêmes caractéristiques que la carte d'état-major, tous deux provenant d'une collecte d'informations préalable, tous deux permettant d'évoluer et de se diriger dans un espace donné.

La liste d'artistes aurait d'ailleurs pu être à peu près la même, à ceci près que ceux qui figuraient dans « GNS », de John Menick à Pia Rönicke, pratiquent une *topocritique* visant à décrire et analyser les espaces dans lesquels se déroulent nos vies quotidiennes, tandis que « Playlist » réunit des navigateurs de la culture, qui prennent comme univers de référence celui des formes ou de la production imaginaire. Affaire de degrés. Par-delà son champ d'application, cette méthode (la production de formes par collecte d'informations), utilisée plus ou moins consciemment aujourd'hui par de nombreux artistes, témoigne d'une préoccupation dominante : affirmer l'art comme une activité permettant de se diriger, de s'orienter, dans un monde de plus en plus numérisé. L'usage du monde, à travers l'usage des œuvres du passé et de la production culturelle en général, tel pourrait être encore le schéma directeur des travaux présentés dans cette exposition.

Dans la préparation de « Playlist », mon essai *Postproduction*² fonctionne comme une base scénarique, ou plutôt comme un livret, dans le sens que l'on donne à ce terme pour un opéra. Je ne peux faire mieux qu'en reprendre quelques lignes concernant cette notion de culture de l'usage des formes :

« Devenant génératrice de comportements et de réemplois potentiels, l'art vient contredire la culture "passive", opposant des marchandises et leurs consommateurs, en *faisant fonctionner* les formes à l'intérieur desquelles se déroulent notre existence quotidienne et les objets culturels proposés à notre appréciation. Et si la création artistique pouvait aujourd'hui se comparer à un sport collectif, loin de la mythologie classique de l'effort solitaire ? "Ce sont les regardeurs qui font les tableaux", disait Marcel Duchamp : c'est là une phrase incompréhensible si l'on ne la rapporte pas à l'intuition géniale de l'émergence d'une culture de l'usage, pour laquelle le sens naît d'une collaboration, d'une négociation entre l'artiste et celui qui vient la regarder. Pourquoi le sens d'une œuvre ne proviendrait-il pas de *l'usage* qu'on en fait, autant que du sens que lui

donne l'artiste ? Tel est le sens de ce que l'on pourrait se hasarder à nommer un *communisme formel*. »

Autre hypothèse : ce que l'on nomme « art d'appropriation » n'est-il pas au contraire un acte d'abolition de la propriété des formes ?

Le DJ est la figure populaire concrète de ce collectivisme, un praticien pour lequel l'œuvre-accollée-à-sa-signature ne forme rien d'autre qu'un point dans une longue ligne sinueuse de retraitements, de trafics, de bricolages.

Emprunté au vocabulaire du DJ ou du programmeur, le terme de *playlist* désigne généralement la liste des morceaux « à jouer ». C'est une cartographie de données culturelles, mais aussi une prescription ouverte, un parcours empruntable (et indéfiniment modifiable) par d'autres.

Art global ou art du capitalisme

« La culture, c'est la règle ; l'art, c'est l'exception », rappelait à toutes fins utiles Jean-Luc Godard. Allant dans le même sens, on pourrait désigner comme artistique toute activité de formation et de transformation de la culture. Formation et transformation : si l'abus du terme « critique » peut facilement agacer, l'artiste contemporain n'entretient pas avec sa culture nationale (ou régionale) de rapports de complaisance. Il existe néanmoins une fracture largement passée sous silence au sein du monde de l'art « globalisé », qui relève moins d'une différence culturelle que des degrés de développement économique. L'écart qui existe encore entre le « centre » et la « périphérie » ne sépare pas des cultures traditionnelles de cultures réformées par le modernisme, mais des systèmes économiques à différentes étapes de leur évolution vers le capitalisme global. Tous les pays ne sont pas sortis de « l'industrialisme » pour accéder à ce que le sociologue Manuel Castells qualifie d'« informationnalisme », c'est-à-dire une économie où la valeur suprême est l'information, « créée, stockée, extraite, traitée et transmise en langage numérique³ ». Une société dans laquelle « ce qui change, poursuit-il, ce ne sont pas les activités dans lesquelles l'humanité est engagée, mais sa capacité technologique à utiliser comme force productive directe ce qui fait la singularité de notre espèce : son aptitude supérieure à manier les symboles⁴ ».

Si l'on accepte l'idée que l'économie occidentale est postindustrielle, c'est-à-dire centrée sur l'industrie du service, le retraitement des matières premières provenant de la « périphérie », la gestion de l'interhumain et de l'information, on peut imaginer que la pratique artistique s'en trouve transformée. Mais qu'en est-il pour les artistes vivant dans des sociétés industrielles, voire préindustrielles ? Peut-on réellement croire que tous les imaginaires naissent aujourd'hui libres et égaux ?

Rares sont les artistes provenant de pays « périphériques » ayant réussi à intégrer le système central de l'art contemporain en continuant à résider dans leur pays d'origine : s'extrayant de tout déterminisme culturel par des actes de

réenracinements successifs, des personnalités brillantes comme Rirkrit Tiravanija, Sooja Kim ou Pascale Marthine Tayou ne réussissent à traiter les signes de leur culture locale que depuis le « centre » économique — et ce n'est pas un hasard, ou une simple décision opportuniste de leur part. Il existe bien entendu quelques exceptions, des aller et retour. Mais l'import-export des formes ne semble véritablement fonctionner qu'au cœur même du circuit global.

Car qu'est-ce qu'une économie globale ? Une économie capable de fonctionner à l'échelle planétaire, en temps réel.

Accélérée et étendue depuis la chute du mur de Berlin en 1989, l'unification de l'économie mondiale a mécaniquement entraîné une spectaculaire uniformisation des cultures. Présenté comme l'avènement d'un « multiculturalisme », ce phénomène s'avère cependant politique avant tout : l'art contemporain s'accorde progressivement au mouvement de la globalisation, qui standardise les structures économiques et financières tout en faisant de la diversité des formes le reflet inversé, mais exact, de cette uniformité. Telle une peinture d'Arcimboldo — ou une installation de Jason Rhoades ou Thomas Hirschhorn —, le monde contemporain se structure d'une manière d'autant plus implacable que l'on ne peut déchiffrer son image que comme une anamorphose, un dessin apparemment abstrait que l'œil nu ne peut saisir — mais que l'art a pour fonction de déployer.

La globalisation est économique. Point. L'art ne fait qu'en suivre les contours, car il est l'écho, plus ou moins lointain, des processus de production — et donc des formes symboliques de la propriété, comme nous le verrons plus loin. Il serait ici facile de nous faire un mauvais procès : précisons donc que, loin de constituer un simple miroir où l'époque se reconnaîtrait, l'art ne procède pas par imitation des procédés et des modes contemporains, mais selon un jeu complexe de résonances et de résistances qui tantôt l'approche de la réalité concrète, tantôt l'en éloigne vers des formes abstraites, ou archaïques. S'il ne suffit pas d'utiliser des machines, le vocabulaire de la pub ou le langage binaire pour être contemporain, avouons aussi que l'acte de peindre n'a pas aujourd'hui le même sens qu'à l'époque où cette discipline artistique s'accordait au monde du travail telle une roue dentée dans un mécanisme d'horlogerie. Que cela ne soit plus le cas n'empêche en rien la peinture de continuer à exister : nier ce renversement, en revanche, entache la peinture de nullité. L'art rend compte de l'évolution des processus productifs dans leur globalité, des contradictions entre les pratiques, des tensions entre l'image qu'une époque se fait d'elle-même et de ce qu'elle projette réellement. Et à une époque où les représentations s'interposent entre les gens et leur vie quotidienne, ou entre les êtres humains eux-mêmes, rien de plus normal que l'art s'éloigne parfois de la représentation pour devenir une partie de la réalité en soi.

Karl Marx expliquait que l'Histoire, mouvement d'interaction et d'interdépendance croissante des individus et des groupes qui constituent l'humanité, avait pour destin logique de devenir universelle. L'art « global » et le multiculturalisme reflètent ce nouveau stade du processus historique auquel

nous avons accédé depuis la chute du mur de Berlin, sans toutefois toujours lui trouver une réponse adéquate et pertinente.

Car le monde de l'art se voit aujourd'hui dominé par une sorte d'idéologie diffuse, le multiculturalisme, qui prétend en quelque sorte résoudre le problème de la fin du modernisme du point de vue quantitatif : puisque de plus en plus de « spécificités culturelles » acquièrent de la visibilité et de la considération, cela signifierait que nous serions sur le bon chemin. Puisqu'une nouvelle version de l'internationalisme prendrait le relais de l'universalisme moderniste, les acquis de la modernité seraient préservés. C'est là en tout cas le plaidoyer de Charles Taylor, théoricien de la « politique de reconnaissance⁵ », qui considère comme un « besoin humain vital » cette « dignité » accordée aux minorités culturelles dans une communauté nationale. Mais ce qui est valable aux États-Unis ne l'est pas forcément ailleurs : est-on certain que les cultures chinoises ou indiennes constituent des « minorités » promptes à se satisfaire qu'on les reconnaisse poliment ? Comment concilier la valorisation des cultures « périphériques » et les codes (ou les valeurs) de l'art contemporain ? Le fait que celui-ci représente effectivement une construction historique occidentale, ce que personne ne songe à mettre en doute, signifie-t-il qu'il faut réhabiliter la tradition ?

Le multiculturalisme artistique résout le problème en ne tranchant pas : il se présente ainsi comme une idéologie de la domination de la langue universelle occidentale sur des cultures qui ne sont valorisées que dans la mesure où elles s'avèrent typiques, donc porteuses en elles-mêmes d'une « différence » assimilable par ce langage international. Dans l'espace idéologique « multiculturel », un bon artiste non occidental se doit ainsi de témoigner de son « identité culturelle », comme si il ou elle la portait tel un tatouage indélébile. L'artiste se présente donc d'emblée comme aliéné par son contexte, créant une opposition spontanée entre l'artiste des pays « périphériques » (pour qui il suffirait de présenter sa différence) et l'artiste du « centre » (qui se doit de manifester une distance critique vis-à-vis des principes et des formats de sa culture mondialisée). Ce phénomène porte un nom : la réification.

Le multiculturalisme se présente ainsi comme une idéologie de la naturalisation de la culture de l'Autre. C'est aussi l'Autre comme supposée « nature », comme réservoir de différences exotiques, par opposition à la culture américaine perçue comme « mondialisée », synonyme d'universelle. Or l'artiste reflète moins sa culture que le mode de production de la sphère économique (et donc, politique) au sein de laquelle il évolue. L'apparition d'un « art contemporain » en Corée du Sud, en Chine ou en Afrique du Sud reflète l'état de coopération d'une nation avec le processus de la mondialisation économique, et l'entrée de leurs ressortissants sur la scène artistique internationale se déduit directement des bouleversements politiques qui s'y sont déroulés. Pour prendre un exemple inverse, l'importance prise par la performance ou le happening dans les pays de l'ex-bloc soviétique depuis les années 1960 témoigne à la fois de l'impossibilité d'y faire circuler des objets, des vertus politiques de l'action cathartique et de la nécessité de *ne pas laisser de*

traces dans un contexte idéologique hostile. Comment ne pas voir que l'art contemporain est avant tout contemporain de l'économie qui l'environne ? Il faudrait par ailleurs être bien naïf pour croire en une œuvre d'art « contemporaine » qui serait l'expression « naturelle » de la culture dont son auteur est issu, comme si la culture constituait un univers indépendant et clos sur lui-même ; ou au contraire, suffisamment cynique pour promouvoir l'idée de l'artiste comme « bon sauvage » de sa langue natale, porteur d'une différence spontanée car pas encore contaminé par le colon blanc. C'est-à-dire par le modernisme.

Il existe néanmoins une alternative à cette vision « globalisée » de l'art contemporain : cette alternative affirme qu'il n'existe pas de biotopes culturels purs, mais des traditions et des spécificités culturelles traversées par cette mondialisation de l'économie. Pour paraphraser Nietzsche, il n'y a pas de faits culturels, mais des interprétations de ces faits. Ce que l'on pourrait nommer l'*interculturalisme* se base sur un double dialogue : celui que l'artiste entretient avec sa tradition, auquel s'adjoint un dialogue entre cette tradition et l'ensemble de valeurs esthétiques héritées de l'art moderne qui fondent le débat artistique international. Les artistes *interculturalistes* importants aujourd'hui, de Rirkrit Tiravanija à Navin Rawanchaikul, de Pascale Marthine Tayou à Subodh Gupta, de Heri Dono à Sooja Kim, arc-boutent leur vocabulaire sur la matrice moderniste et relisent l'histoire des avant-gardes à la lumière de leur environnement visuel et intellectuel spécifique. La qualité du travail d'un artiste dépend de la richesse de ses rapports au monde, et ceux-ci sont déterminés par la structure économique qui les formate avec plus ou moins de puissance — même si, fort heureusement, chaque artiste possède en théorie les moyens de s'en évader ou de s'en extraire.

Art d'appropriation ou communisme formel

En 2003, Bertrand Lavier « refait » à l'aide de tubes de néon une peinture de Frank Stella ; Bruno Peinado, trois expansions de César disposées dans des chapeaux géants, John Armleder une peinture dans le style de Larry Poons, ou Jonathan Monk la version cinématographique d'une édition de Sol LeWitt. Renvoyant à des œuvres précédentes, celles que je viens d'énumérer ne relèvent pourtant pas d'un « art de la citation ». Pratiquer la citation, c'est en appeler à l'autorité : en se mesurant au maître, l'artiste se positionne dans une lignée historique par laquelle il légitime tout d'abord sa propre position, mais aussi, tacitement, une vision de la culture pour laquelle les signes « appartiennent » sans équivoque à un auteur (l'artiste x ou y), auquel le travail présent renvoie d'une manière ironique, agressive ou admirative. Dans les toiles de Julian Schnabel des années 1980, la « citation » se réduisait d'ailleurs parfois à l'écriture d'un nom propre. En induisant l'emprunt, le vol ou la restitution des signes à leur « auteur », elle naturalise l'idéologie de la propriété privée des

formes, par le simple fait qu'elle tisse un lien indissoluble entre celles-ci et l'autorité d'une signature individuelle ou collective.

Rien de tel dans l'attitude des artistes précités, de John Armleder à Jonathan Monk. Leur relation à l'histoire de l'art n'implique pas une idéologie de la propriété des signes, mais une culture de l'usage des formes et de leur mise en commun, pour laquelle l'histoire de l'art constitue un répertoire de formes, de postures et d'images, une boîte à outils où chaque artiste est en mesure de puiser. Pour le dire autrement, un équipement collectif que chacun serait libre d'utiliser selon ses besoins personnels.

Il n'est pas anodin que cette vision « collectiviste » de l'art apparaisse au moment du triomphe planétaire du modèle économique libéral, comme si le refoulé de ce système se concentrait dans l'univers des formes, y disposant d'un espace pour préserver des éléments menacés et élaborer des anticorps... Le développement souterrain d'une culture collectiviste sur Internet, depuis les *freewares* informatiques (le système Linux) au téléchargement sauvage de morceaux de musique ou de films, mais aussi l'importance stratégique prise par le débat sur le copyright artistique ou le droit de reproduction des œuvres, signalent la formation d'un territoire interstitiel, qui n'est pas régi par la loi dominante.

Ce qui semble le plus difficile à comprendre pour un historien d'art coupé des pratiques contemporaines, c'est que cette culture de l'usage des formes dissout les relations imaginaires liant autrefois les emprunts à leurs sources, les « originaux » et les « copies ». Elle témoigne au contraire d'un imaginaire à la fois chaotique et collectiviste où les parcours entre les signes et le protocole de leur utilisation importent davantage que les signes eux-mêmes. Si chacun peut constater que l'imaginaire des sociétés postindustrielles est hanté par les figures du retraitement, du recyclage et de l'usage⁶, cet imaginaire se traduit dans le discours de l'art contemporain par le terme d'*art d'appropriation*. Depuis le début des années 1980, « appropriation art » est ainsi le terme le plus souvent utilisé, du moins en anglais, pour qualifier des pratiques artistiques basées sur la mise en scène d'une œuvre ou d'un produit préexistants. Ces pratiques ne datent évidemment pas d'hier, et au-delà de l'usage d'œuvres d'art, la notion d'art d'appropriation sert à qualifier l'ensemble des pratiques dérivées du ready-made de Marcel Duchamp.

Avec Duchamp, l'art entérine le principe général du capitalisme moderne : il ne travaille plus en transformant manuellement une matière inerte. L'artiste devient le premier consommateur de la production collective, une force de travail venant se connecter sur tel ou tel gisement de formes : il est certes soumis au régime général, mais néanmoins libre de disposer de son espace et de son temps, à la différence de l'ouvrier obligé de « brancher » sa force de travail sur un dispositif de production existant en dehors de lui et sur lequel il n'a aucune prise.

Dans *L'Idéologie allemande*, Karl Marx décrit la coupure qui s'est opérée à la naissance du capitalisme comme un passage entre « les instruments de production naturels » (dans le travail de la terre, par exemple) et les « instruments de production créés par la civilisation ». Le capitalisme pourrait

ainsi se décrire comme un premier stade dans la minoration de la *matière première*. En art, le capital est un mélange de labeur accumulé (les œuvres d'art et les produits de consommation) et d'instruments de production (l'ensemble des outils disponibles à un moment donné pour produire des formes).

Une note de Marcel Duchamp, pour une œuvre jamais réalisée, souligne encore davantage sa vision collectiviste de l'activité artistique, et le rôle très temporaire qu'il accordait à la signature : « Acheter ou peindre des tableaux connus ou pas connus et les signer du nom d'un peintre connu ou pas connu — la *différence* entre la "facture" et le nom inattendu pour les "experts", — est l'œuvre authentique de Rose Sélavy, et défie les contre-façons⁷. » Duchamp développe ici une problématique de l'écart (la « différence ») existant entre le style et le nom, l'objet et son contexte culturel et social. Rien de plus étranger au fétichisme de la signature inhérent au concept d'appropriation que cette esthétique des *rapports* entre les choses et les signes dont témoignent les ready-mades. Dans la pensée duchampienne, l'art commence dans cette zone « inframince » par laquelle le signe se décolle de ce qu'il est supposé signifier, dans le « jeu » ménagé entre le nom de l'artiste et l'objet qui le manifeste. À l'inverse, la relation de propriété s'avère tristement univoque : l'objet possédé, ou que l'on s'approprie, devient l'expression pure et simple de son possesseur, son double dans l'ordre juridique et économique.

Le mouvement anticopyright (*Copyleft*), dont l'Internet représente à la fois le modèle et l'outil privilégié, lutte pour l'abolition du droit de propriété des œuvres de l'esprit, aboutissement logique de la fin des temps modernes. Comme l'écrit le groupe d'activistes réunis sous le nom de Critical Art Ensemble⁸, « avant le siècle des Lumières, le plagiat participait à la diffusion des idées. Un poète anglais pouvait prendre et traduire un sonnet de Pétrarque et se l'attribuer. La pratique était tout à fait acceptable et en accord avec l'esthétique classique de l'art comme imitation. La valeur réelle de cette activité résidait moins dans le renforcement d'une esthétique classique que dans la diffusion d'œuvres vers des régions qu'elles n'auraient pu atteindre autrement ». Dans *Pour une critique de l'économie politique du signe*⁹, Jean Baudrillard explique que, « dans un monde qui est le reflet d'un ordre », la création artistique « ne se propose que de décrire ». L'œuvre d'art, poursuit-il, « se veut le commentaire perpétuel d'un texte donné, et toutes les copies qui s'en inspirent sont justifiées comme reflet multiplié d'un ordre dont l'original est de toute façon transcendant. Autrement dit, la question de l'authenticité ne se pose pas, et l'œuvre d'art n'est pas menacée par son double ». Les conditions de signification de l'œuvre d'art ont par la suite radicalement changé, puisqu'il s'agit de « préserver l'authenticité du signe », combat dans lequel la signature prend le rôle qu'on lui connaît. L'organisation de l'art autour de la signature de l'artiste, gage du contenu et de l'authenticité de son discours, ne prend son plein essor qu'à la fin du XVIII^e siècle, au moment où se déploie le système capitaliste manufacturier : l'artiste lui-même va devenir la valeur monnayable centrale du système de l'art, adapter ses principes de travail sur le monde des échanges et son rôle se rapprocher de celui du négociant, dont le travail consiste à déplacer un produit d'un lieu de fabrication vers un lieu de vente.

Que fait Duchamp avec ses readymades ? Il déplace le porte-bouteilles d'un point à un autre de la carte de l'économie — depuis la sphère de la production industrielle jusqu'à celle de cette consommation spécialisée, l'art.

En utilisant comme « moyen de production » l'ensemble de l'industrie humaine, Duchamp travaille à partir du *travail accumulé* par les autres. Or la globalisation de la culture a considérablement étendu le champ de ces produits utilisables : le capital artistique n'a jamais été aussi important, l'artiste jamais été en contact avec un tel potentiel de *travail accumulé*. L'art de ce début du XXI^e siècle porte la marque de ce bouleversement. Puisque l'artiste est devenu un consommateur de la production collective, le matériau de son travail peut désormais provenir de l'extérieur, d'un objet qui n'appartient pas à son univers mental personnel mais, par exemple, à d'autres cultures que la sienne. L'imaginaire contemporain est déterritorialisé, à l'image de la production globale.

Esthétique de la « réplique » : la défétichisation de l'art

Comme le souligne le Critical Art Ensemble, « si l'industrie ne peut plus s'appuyer sur le spectacle de l'originalité et de l'unicité pour différencier ses produits, sa rentabilité s'écroule¹⁰ ». C'est à ce pilier de l'économie capitaliste que s'attaquent les artistes dont il est ici question : leurs œuvres sont désormais moins l'expression d'un style reconnaissable que d'une longueur d'ondes particulière dont le regardeur s'efforcera de suivre les modulations. La pratique artistique d'un Richard Prince, d'un Bertrand Lavier, d'un John Armleder ou d'un Allen Ruppersberg, pour ne citer que des artistes précurseurs de cette évolution, consiste à inventer des modes de codage et des protocoles d'usage pour des signes, pas à fabriquer des objets.

Ces pratiques *hypercapitalistes* reposent sur l'idée d'un art sans matière première, qui s'appuie sur le déjà-produit, « les objets d'ores et déjà socialisés », pour reprendre l'expression de Franck Scurti. Parfois même, l'acte de remonter ne se distingue pas de celui de re-faire — la différence est insignifiante, comme dans le travail de Jacques André, qui montre dans une exposition personnelle des œuvres d'autres artistes (une pièce de Jacques Lizène, par exemple), une frise mettant en scène des livres ou des disques récemment achetés, aux côtés d'une pile de livres de Jerry Rubin (*Do It*) dont il a acquis tous les exemplaires disponibles à Bruxelles. Fabriquer, concevoir, consommer : autant de facettes d'une même activité dont l'exposition est le réceptacle temporaire. Lorsque Dave Muller organise l'un de ses « three days week-end », exposition-événement récurrent pour lequel il invite différents artistes, il ne change pas de statut au profit de celui de curator : travailler *avec* les signes émis par d'autres constitue la forme même de son travail d'artiste.

L'iconographie de ses dessins provient d'ailleurs de matériaux para-artistiques (cartons d'invitation, publicités, lieux d'exposition...) mettant en scène des esthétiques hétérogènes unifiées par le réalisme de son trait. Les dessins de Sam Durant mêlent, quant à eux, Neil Young et Robert Smithson, les Rolling Stones et l'art conceptuel, dans le cadre d'une archéologie critique de l'avant-garde. Les installations de Carol Bove explorent la même période historique, ces années 1965- 1975 pendant lesquelles expérimentation artistique et expériences sur la vie quotidienne allaient de pair et atténuaient la différence entre « haute culture » et culture populaire à travers les utopies hippies.

C'est d'ailleurs l'univers musical qui nous fournit, aujourd'hui encore, un modèle opératoire. Lorsqu'un musicien utilise un *sample*, lorsqu'un DJ mixe des disques, ils savent que leur propre travail pourra être repris et servir de matériau de base pour de nouvelles opérations. À l'ère numérique, le *morceau*, l'œuvre, le film, le livre, sont des points sur une ligne mouvante, les éléments d'une chaîne de signes dont la signification dépend de la position qu'ils y occupent. Ainsi l'œuvre d'art contemporaine ne se définit-elle plus comme la terminaison du processus créatif, mais comme une interface, un générateur d'activités. L'artiste bricole à partir de la production générale, évolue sur des réseaux de signes, insérant ses propres formes dans des chaînages existants. Un long texte d'Allen Ginsberg, *Howl*, forme ainsi la matière même de *Singing Posters* (2003), œuvre dans laquelle Allen Ruppersberg opère par transcodage, métamorphosant en une installation complexe l'écriture du poète de la *beat generation*. La « longueur d'ondes » d'une œuvre, quelle qu'elle soit, peut se transférer d'un médium à un autre, d'un format à un autre : la pensée plastique à l'ère numérique.

Sur quel principe, quel jeu de notions, quelle vision de la culture se fondent ces pratiques de réécriture, d'utilisation d'œuvres existantes ? S'agit-il d'un art de la copie, de l'appropriation ? Nous l'avons vu, l'époque affirme au contraire le besoin d'un collectivisme culturel, d'une mise en commun des ressources, qui se manifeste, au-delà de l'art, dans toutes les pratiques issues de la culture Internet. S'agirait-il d'une esthétique cynique, pour laquelle le pillage serait le maître mot ? Ou encore du symptôme d'une amnésie généralisée qui s'étendrait à l'histoire de l'art ? À l'inverse, lorsque Sam Durant reproduit en douze exemplaires l'image d'une œuvre éphémère de Robert Smithson (*Upside Down, Pastoral Scene*, 2002), la source apparaît clairement. Lorsque Jonathan Monk « adapte » Robert Barry ou Sol LeWitt, le référent n'est pas moins nettement affiché. La citation n'est plus un enjeu — pas plus que la « nouveauté » chère aux nostalgiques du modernisme.

Cette esthétique serait incompréhensible si l'on ne la rapportait pas à une évolution générale des problématiques artistiques, qui se déplacent de l'espace vers le temps ; les artistes envisagent de plus en plus leur travail d'un point de vue temporel, et non plus strictement spatial¹¹. Là encore, l'évolution de l'économie mondiale nous fournit un modèle de compréhension de ce phénomène : la dématérialisation de l'économie, que l'Américain Jeremy Rifkin a décrite par la formule de « l'âge de l'accès », se résume à une progressive dévaluation de la propriété¹². Quand un acheteur fait l'acquisition

d'un objet, explique-t-il, sa relation avec le vendeur est de courte durée. Au contraire, dans le cas d'une location, le rapport avec le prestataire est permanent. Incorporé dans toutes sortes de réseaux commerciaux et d'engagements financiers (location, leasing, concession, droits d'admission, d'adhésion ou d'abonnement), le consommateur voit sa vie tout entière devenir marchandise. Selon Jeremy Rifkin, « l'échange de biens entre vendeurs et acheteurs — caractéristique centrale de l'économie de marché moderne — est remplacé par un système d'accès à court terme opérant entre des serveurs et des clients organisés en réseaux ». En termes esthétiques, c'est le mode acquisitif qui se meurt, remplacé par une pratique généralisée de l'accès à l'expérience, dont l'objet n'est plus qu'un moyen. C'est là une évolution logique du système capitaliste : le pouvoir, jadis basé sur la propriété foncière (l'espace), s'est lentement déplacé vers le capital pur (le temps, à l'intérieur duquel l'argent « travaille »).

Qu'est-ce qu'une copie, une reprise, un remake, à l'intérieur d'une culture qui valorise le temps au détriment de l'espace ? La répétition, dans le temps, se nomme une reprise ou une *réplique*. C'est ce dernier terme qui sert à qualifier le ou les tremblements de terre qui suivent le séisme originel. Ces secousses, plus ou moins atténuées, éloignées et identiques à la première, appartiennent à celle-ci sans toutefois la répéter, ni constituer des entités qui en seraient séparées. L'art de la postproduction, dans le cadre général d'une culture de l'usage, relève de cette notion de réplique : l'œuvre d'art est un événement qui constitue la *réplique* d'une autre ou d'un objet préexistant ; éloignée dans le temps de « l'original » auquel elle est liée, cette œuvre appartient toutefois à la même chaîne d'événements. Elle se situe sur l'exacte « longueur d'ondes » du séisme originel, nous amenant à renouer avec l'énergie dont elle est issue, tout en diluant celle-ci dans le temps, c'est-à-dire en lui ôtant son caractère de fétiche historique. Utiliser les œuvres du passé comme le font Bertrand Lavier, Bruno Peinado ou Sam Durant, c'est réactiver une énergie, affirmer l'activité des matériaux que l'on retraite. C'est également participer à la défétichisation de l'œuvre d'art. Le caractère délibérément transitoire de l'œuvre d'art n'est pas affirmé dans sa forme : celle-ci est parfois durable et solide, et il ne s'agit plus d'affirmer une quelconque immatérialité de l'œuvre d'art quarante ans après l'art conceptuel. La « défétichisation » de l'art ne concerne en rien son statut d'objet : les marchandises-vedettes de notre temps n'en sont d'ailleurs pas, comme le rappelle Jeremy Rifkin. Non, ce caractère transitoire et instable est représenté dans les œuvres contemporaines par le statut qu'elles revendiquent dans la chaîne culturelle : un statut d'événement, ou de répliques d'événements passés.

Marclay, Matthias Müller, Stefan Nikolaev, Joao Onofre, Catherine Sullivan, Vibeke Tandberg, Salla Tikka.

←

2

Postproduction, op. cit.

←

3

Manuel Castells, *La Société en réseaux. L'ère de l'information*, Paris, Fayard, 1998, p. 52.

←

4

Ibid., p. 121.

←

5

Charles Taylor, *Multiculturalisme. Différence et démocratie*, Paris, Champs Flammarion, 1994.

←

6

Pour une analyse des bases matérielles de cet imaginaire, voir *Postproduction, op. cit.*

←

7

Marcel Duchamp, *Notes*, Paris, Champs Flammarion, 1999, p. 105.

←

8

Critical Art Ensemble, « Utopie du plagiat, hypertextualité et production culturelle électronique », in *Libres enfants du savoir numérique*, Paris, L'Éclat, 2000, p. 381. www.freescape.eu.org

←

9

Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972.

←

10

Critical Art Ensemble, *op. cit.*, p. 382.

←

11

Sur cette problématique et ses développements dans l'art de ces dernières années, on peut se référer à deux livres du même auteur, *Formes de vie*, notamment chapitre II, 3 : « L'œuvre comme événement », ou encore *Esthétique relationnelle, op. cit.*

←

12

Jeremy Rifkin, *L'Âge de l'accès*, Paris, La Découverte, 2005.

←

Post-post, ou les temps altermodernes

En une formule tout aussi lapidaire qu'éclairante, Peter Sloterdijk définit l'ère moderne comme régie par le « culte de la combustion rapide » — l'époque de la surabondance énergétique, de la croissance permanente et de « l'épopée des moteurs¹ ». Avons-nous réellement quitté ce monde ? Moderne, postmoderne, altermoderne... Autant de termes qui servent avant tout à périodiser — c'est-à-dire, en dernière instance, à prendre parti dans l'Histoire, en énonçant notre appartenance à tel ou tel récit de la contemporanéité. Toutefois, selon Sloterdijk, nous serions aujourd'hui encore « des fanatiques de l'explosion, des adorateurs de cette libération rapide de grande quantité d'énergie. Je crois que les films d'aventure d'aujourd'hui, poursuit-il, les *action movies*, sont tous groupés autour de cette deuxième scène primitive de la modernité : l'explosion d'une voiture, d'un avion. Ou encore mieux, celui d'un grand réservoir d'essence qui est l'archétype du mouvement divin de notre époque² ». La première de ces « scènes primitives » se déroule en 1859, en Pennsylvanie : le jour où le premier puits de pétrole fut érigé à proximité de Titusville. « Depuis, l'image de la source jaillissante de pétrole, que les spécialistes appellent *gusher*, est devenu l'un des archétypes non seulement du rêve américain, mais purement et simplement du *way of life* moderne auquel les énergies facilement accessibles ont ouvert la porte³. » Pour l'anecdote, cette année 1859 est celle où Édouard Manet peint son *Buveur d'absinthe*. Celle où Baudelaire écrit, au sujet d'Eugène Boudin, qu'il perçoit dans ses toiles un univers en fusion : « Ces ténèbres chaotiques, ces immensités vertes et roses, suspendues et ajoutées les unes aux autres, ces fournaises béantes, ces firmaments de satin noir ou violet, fripé, roulé ou déchiré, ces horizons en deuil ou ruisselants de métal fondu, (...) me montèrent au cerveau comme une boisson capiteuse ou comme l'éloquence de l'opium⁴. » Dans ce même compte-rendu du Salon où il s'oppose vigoureusement à « l'horreur industrielle » comme pire ennemie de l'art, il entrevoit dans les calmes paysages impressionnistes de Boudin ce monde « ruisselant de métal fondu » qui sera celui, explosif et pulvérisé, de la modernité productiviste.

Cette forme explosive se manifeste d'une manière explicite tout au long du XX^e siècle : dans l'éloge de la guerre par les peintres futuristes, dans la « vision cubiste » que Fernand Léger avait trouvée dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, dans les formes déchiquetées du dadaïsme... La peinture moderniste cherchait à canaliser ou matérialiser l'énergie : le *dripping* de Jackson Pollock représente une forme pure de cette iconographie de l'explosion, que l'on retrouve dans l'imagerie du pop art, pour lequel, plus encore que les allusions littérales de Roy Lichtenstein aux explosions de bande dessinée, l'agrandissement (« blow up ») et la multiplication représentent des

équivalents plastiques de la déflagration. La sérialité du Pop n'est pas uniquement une traduction de la production de masse, mais aussi celle de la réaction en chaîne de l'explosion atomique, l'image d'un monde décomposable à l'infini par la fission nucléaire. Mais l'énergétique moderniste n'est pas seulement représentée, elle se voit également mise en actes : il faut raser Venise (les futuristes), fracasser les instruments de musique (Fluxus), déchaîner la couleur... Le programme moderniste consiste à exploser, éclater et décomposer le visible, dans les formes ou dans les faits. On perçoit ainsi une « libération rapide de grande quantité d'énergie » dans les happenings du groupe Gutai ou des actionnistes viennois, les machines autodestructrices de Jean Tinguely, les performances cathartiques de Joseph Beuys ou les *Peintures-feu* d'Yves Klein. La beauté ? « Convulsive », dira André Breton, ou mieux encore « explosante-fixe » : l'automatisme surréaliste, telle une installation de forage, se donne pour but de libérer les forces inconscientes enfouies dans le sous-sol de notre psyché, préparant les esprits pour la révolution à venir. La révolution n'est-elle pas la traduction politique de l'explosion ?

L'un des traits spécifiques du modernisme du XX^e siècle, selon Walter Benjamin, résidait dans son esthétique du *choc*. Un autre, nous l'avons vu, fut sa passion de la *radicalité* — pensée qui élague, qui tranche. Qui était donc l'homme *moderne*, sinon le barbare du XX^e siècle, avide de « renverser les vieilles barrières » et de jeter la culture d'hier, selon la formule de Maïakovski, « par-dessus bord du steamer de la modernité » ? Barbare encore, le rêve futuriste de raser Venise. Barbares, les dadaïstes. Des sauvages, ces peintres qui se contentent de surfaces monochromes. Or le barbare est toujours défini depuis l'intérieur des murailles, par les défenseurs de l'enceinte de la cité. Il désigne les hordes en mouvement qui assiègent la place forte statique. Le principe du « choc » qui imprègne la modernité du XX^e siècle est un mot d'ordre de désadhésion, la mise en valeur d'un outil permettant de décoller de leur socle les certitudes calcifiées, de détacher de leur niche les icônes traditionnelles. Faire de l'art à coups de marteau, tel fut le programme des avant-gardes modernistes... Le dadaïsme, emblématique à cet égard, laisse derrière lui une iconographie de l'éclatement, de l'explosion et de l'exploitation spontanée du matériau humain. « Tout ce que l'artiste crache, c'est de l'art », disait Kurt Schwitters.

Stéphane Mallarmé, à l'époque où il entreprenait de dynamiter l'espace poétique, fréquentait des militants anarchistes considérés comme dangereux, dont certains posaient encore dans Paris des bombes tout à fait réelles. Est-ce un hasard si Marcel Duchamp, qui a puisé chez l'auteur d'*Un coup de dés* *jamais n'abolira le hasard* son credo artistique, lisait assidûment le grand penseur libertaire et individualiste de son temps, Max Stirner, auteur de *L'Unique et sa propriété*⁵ ? Sous l'égide de la *radicalité*, un parallèle reste à faire entre l'anarchisme et la naissance des avant-gardes au XIX^e siècle, mais l'on peut d'ores et déjà noter leurs troublantes convergences et établir de nombreuses analogies — par exemple entre la typographie éclatée utilisée par

Dada et le mouvement de l'explosion, ou plus généralement entre la pensée d'un Proudhon ou d'un Bakounine et l'individualisation des critères artistiques tout au long du XX^e siècle, ère des « mythologies individuelles » célébrées par le curator Harald Szeemann. L'anarchisme radical demeure une sorte d'*impensé* dans l'analyse des avant-gardes modernistes, qu'il faudrait envisager dans le cadre d'une théorie énergétique de l'art.

Il est toujours intéressant de repérer ce qui, au sein d'un mouvement général, avance en diagonale. C'est au beau milieu du déchaînement mécanique et électrique dédié au « culte de la combustion rapide » que Marcel Duchamp privilégie les « énergies timides », fragiles minerais que l'art a le pouvoir d'extraire. Il imagine ainsi un « appareil à enregistrer/collectionner et transformer les petites manifestations extérieures d'énergie (en excès ou perdues) comme par exemple : l'excès de pression sur un bouton électrique, l'exhalaison de la fumée de tabac, la poussée des cheveux et des ongles, la chute de l'urine et de la merde, les mouvements impulsifs de peur, d'étonnement, etc.⁶ ». Dès 1913, l'œuvre de Duchamp a déjà quitté l'orbite du productivisme occidental, pour anticiper l'univers des énergies renouvelables : son œuvre incite à désencombrer l'espace, à réutiliser autrement les mêmes objets, à déplacer les choses plutôt qu'en produire de nouvelles. Jean-François Lyotard, qui va en 1979 populariser le terme « postmoderne », décrit le processus artistique comme une transformation d'énergie, un système ordonné de recyclage de la matière. En pleine cohérence avec cette vision de l'art, il « pulvérise » le sujet de la philosophie classique en lui substituant les notions de *flux libidinaux*, de *dispositifs pulsionnels*, de *branchements*, d'*échangeurs d'énergie*⁷. Le modernisme, indexé sur le progrès et la surabondance, s'articule ainsi autour de l'image d'un derrick planté dans les profondeurs de l'individu et de la société, et d'une déflagration du visible. Si l'on devait la résumer par une image, cela pourrait bien être l'explosion au ralenti qui clôt le film de Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* : un mouvement de décomposition et d'analyse tout autant qu'une détonation.

L'apparition du terme « postmoderne » est contemporaine du choc pétrolier de 1973, moment à partir duquel le monde prend concrètement conscience des limites des réserves d'énergies fossiles. En d'autres termes, avec la rupture économique et symbolique de 1973, c'est le futur lui-même qui se voit brutalement hypothéqué dans l'imaginaire occidental. Est-ce une coïncidence si le terme de « postmodernisme » se propage dans la seconde moitié des années 1970, comme un moment de digestion de la fin de la « surabondance » ? Le modernisme du XX^e siècle fut ce moment historique pendant lequel la production des biens et des signes s'est basée sur une confiance illimitée quant à l'énergie disponible, sur une projection infinie dans le futur. C'est cette idéologie qu'estompe le choc pétrolier. L'idéologie postmoderne naît dans le sillage de la crise énergétique, telle une dépression mélancolique forme le contrecoup d'une perte brutale — en l'occurrence celle de l'insouciance quant à la vitalité intrinsèque du monde, la mort du progrès (technique, politique, culturel) comme base idéologique. Pire encore qu'une perte, puisqu'il annonce et met en scène une extinction située dans un futur

imprécis, le choc pétrolier de 1973 représente la « scène primitive » du postmodernisme. Depuis lors, l'économie mondiale s'est efforcée de ne plus jamais dépendre de l'exploitation des matières premières : passage de la production industrielle à une économie de la postproduction. Dans les pays hyperindustrialisés, le capitalisme s'est alors déconnecté des ressources naturelles, s'orientant vers l'innovation technologique — option prise par le Japon —, la financiarisation — qui fut alors le choix des Etats-Unis —, et plus généralement l'industrie des services. L'économie se déconnecte autant qu'elle le peut de la géographie concrète, laissant l'exploitation des matières brutes aux pays dits « émergents », désormais considérés comme des mines à ciel ouvert et des réservoirs de main-d'œuvre bon marché.

Le postmodernisme, du moins dans sa première époque, s'apparente ainsi à une pensée du deuil, un long épisode mélancolique de la vie culturelle. L'histoire ayant perdu sa direction, il ne restait qu'à se confronter à un espace-temps immobile dans lequel surgissaient, comme des réminiscences, des fragments mutilés du passé, ces « museum's ruins » par lesquelles Douglas Crimp définissait l'art postmoderne en 1980⁸. Cette posture mélancolique constitue la première période du postmodernisme : elle se caractérise par une citation intensive de formes identifiables de l'histoire de l'art, et par le thème du « simulacre », dans lequel l'image se substitue à la réalité dans la réalité même : le thème du simulacre correspond symboliquement à la déréalisation progressive de l'économie, de moins en moins reliée à une réalité géologique ou géographique. Faute de pouvoir déterminer une possible direction de l'Histoire, on en décrète la fin : à l'éternel retour des formes modernistes dans les années 1980, décennie du « néo » (« néo-géo », néoromantisme, néosurréalisme, etc.) succédera la relativisation de la notion d'histoire elle-même, par le biais de la pensée postcoloniale.

La seconde période du postmodernisme, dans laquelle le multiculturalisme prend le pas sur la mélancolie, naît de la fin de la guerre froide : 1989, année de la chute du mur de Berlin, est également celle de l'exposition qui, si controversée qu'elle fût, a inauguré symboliquement la mondialisation artistique, à savoir « Les Magiciens de la Terre ». L'Histoire semble alors sortir de la glaciation générée par l'affrontement silencieux des deux grands blocs politiques. Au « Grand Récit » moderniste succède alors celui de la globalisation : à travers l'ouverture à d'autres traditions artistiques et à d'autres cultures que celles du monde occidental, le postmodernisme postcolonial a suivi la voie ouverte par l'économie mondiale, permettant une remise à plat planétaire des visions de l'espace et du temps, qui restera le legs historique du postmodernisme. L'horloge historique est désormais synchrone, c'est-à-dire qu'elle ne se base plus uniquement sur le méridien de Greenwich du progrès, mais inclut les multiples fuseaux horaires culturels.

En ce début du XXI^e siècle, nous sommes sur le point de sortir de cette époque définie par le préfixe « post », qui unissait dans le sentiment d'un identique « après » les domaines de la pensée les plus divers. Postmoderne, postcolonial, postféministe, posthumain, posthistorique... Se situer dans l'espace d'un

éternel « après » des choses, autrement dit dans une sorte de banlieue de l'Histoire, implique d'emblée une pensée en forme de notes de bas de page. C'est ce préfixe, « post », qui aura finalement constitué le grand mythe de la fin du XX^e siècle. Il désigne la nostalgie d'un âge d'or à la fois admiré et haï. Il renvoie à un événement passé qu'il serait impossible de dépasser, duquel le présent serait dépendant, et dont il s'agirait de gérer les effets. C'est en ce sens que le post-modernisme est une pensée intrinsèquement tributaire, voire prisonnière, de l'origine. Pour évoluer dans l'espace du « post », il fallait au préalable énoncer d'où l'on venait, se situer par rapport à une situation historique antérieure. Qu'est-ce qui caractérise le mieux la période postmoderne que la mythification de l'origine ? Le sens d'une œuvre, pour ce second postmodernisme postcolonial, dépend en dernière instance de son lieu d'énonciation : « d'où viens-tu ? » est sa question primordiale, l'essentialisme son paradigme critique. L'appartenance à un genre, une ethnie, une communauté sexuelle ou une nation détermine ainsi en dernière instance la signification des œuvres, tous les signes se voient ainsi estampillés : le multiculturalisme, devenu méthodologie critique, s'apparente à un système de distribution du sens qui assigne les individus à leurs revendications sociales, réduit leur être à leur identité et rapatrie tout sens vers une origine considérée comme un révélateur politique. C'est ce modèle critique qui est aujourd'hui en crise, cette version multiculturaliste de la diversité culturelle qui doit se voir remise en question, non pas au profit d'un « universalisme » de principe ou d'un nouvel espéranto moderniste, mais dans le cadre d'un nouveau moment moderne, basé sur la traduction généralisée, la forme de l'errance, une éthique de la précarité et une vision hétérochronique de l'Histoire.

Depuis la fin du XX^e siècle, notre imaginaire spatial a subi des transformations spectaculaires, dues à l'immédiateté des communications et des télé-présences, à l'intensification des déplacements, à la globalisation des biens et des signes culturels : l'espace a rétréci. Il n'est plus guère, écrit Sloterdijk, « que le néant entre deux postes de travail électroniques⁹ ». Michel Serres considère aujourd'hui l'*échangeur* comme l'unité spatiale de base, posant la question de l'habitabilité du monde : « Si les échangeurs constituent désormais les cellules d'un espace où nous ne faisons désormais que passer, comment habiter là ? Réponse : nous n'habitons plus. Peut-on penser, dessiner un jardin de l'errance¹⁰ ? »

L'art d'aujourd'hui relève ce défi, en explorant ce nouvel espace-temps de la « conductivité », dans lequel les supports et les surfaces ont cédé la place à des trajets. Les artistes deviennent les arpenteurs d'un monde-hypertexte qui n'est plus l'espace-plan classique mais un réseau infini dans le temps comme dans l'espace, et moins des producteurs de formes que les agents de leur *viatorisation*, c'est-à-dire du réglage de leur déplacement historique et géographique. La problématisation de la traduction dans l'art d'aujourd'hui va de pair avec une esthétique du déplacement et une éthique de l'exil. La topologie elle-même, qui est une géométrie des traductions spatiales, représente dans ce cadre de pensée un mode de figuration privilégié — formes exilées d'un espace à l'autre. Le mode de l'errance, modèle visuel et force de

supervision de ces déplacements, détermine a fortiori une éthique de résistance à la globalisation vulgaire : dans un monde structuré par la consommation, il implique que l'on trouve avant tout ce que l'on ne cherche pas, événement de plus en plus rare à l'époque du marketing généralisé et du calibrage des consommateurs selon des profils types. L'aléatoire rejoint ici la précarité, considéré comme un principe de non-appartenance : ce qui se déplace sans cesse, ce qui estompe ou détruit les origines, ce qui se *viatorise* et procède par traductions successives ne relève pas du monde continental, mais de ce nouvel archipel altermoderne, ce « jardin de l'errance ».

Le rêve universaliste et progressiste qui a gouverné les temps modernes est en lambeaux, et de cet émiettement naît aujourd'hui une nouvelle configuration de la pensée qui ne procède plus par grands ensembles théoriques totalisants, mais par la constitution d'archipels. Regroupement volontaire d'îles mises en réseau afin de constituer une entité autonome, l'archipel est la figure dominante de la culture contemporaine. Pensée continentale, le modernisme ne s'embarrassait pas d'insularités mentales : comme l'implique la notion de progrès, il s'agissait de former un continent, une internationale, une avant-garde lancée à la conquête d'un territoire. En termes politiques, le mouvement de l'altermondialisation regroupe l'ensemble des oppositions locales à la standardisation économique imposée par la globalisation : elle exprime la lutte pour le divers, sans toutefois se présenter comme une totalisation. L'altermoderne est à la culture ce que l'altermondialisation est à la géopolitique, c'est-à-dire un archipel d'insurrections locales contre les représentations officielles du monde.

Le préfixe « alter », par lequel l'on pourrait aujourd'hui désigner la fin de la culture du « post », relève ainsi à la fois de la notion d'*alternative* et de celle de *multiplicité*. Plus précisément, il désigne un autre rapport au temps : non plus l'*après-coup* d'un moment historique, mais le déploiement infini du jeu des boucles temporelles, au service d'une vision de l'Histoire en *spirale*, qui avance tout en revenant sur elle-même. L'altermodernité, qui consiste en un changement de position par rapport au fait moderne, ne considère pas celui-ci comme un événement dont il s'agirait de dépeindre l'après-coup, mais comme un fait parmi d'autres, à approfondir et à envisager dans un espace enfin déhiérarchisé, celui d'une culture mondialisée et préoccupée par de nouvelles synthèses. Marcel Duchamp avait en son temps pressenti le danger du « progrès » en art, se passionnant par exemple pour la perspective au moment même où celle-ci se voyait reléguée par la peinture moderniste au rayon des antiquités. D'une manière encore plus explicite, il affirma que l'art était « un jeu entre tous les Hommes de toutes les époques », plus qu'un rapport direct et univoque au présent. Duchamp n'a jamais été *radical* : ce nomade haïssait les racines, tout autant que les *principes* et les *déterminations culturelles* qui les accompagnent. En discrète opposition avec son temps, tout en explorant des pistes esthétiques encore inconnues, il incarne ainsi une modernité non linéaire, qui ne correspond en rien à celle que le postmodernisme prétendit dépasser, mais pourrait trouver, dans celle qui vient, un écho.

Le mythe postmoderne se raconterait ainsi comme celui d'un peuple délivré d'une illusion qui le subjuguait, celle du modernisme progressiste occidental, et se trouvant tour à tour galvanisé et désarmé par son reflux : la comparaison avec le mythe de Babel, construction universaliste et prométhéenne, s'impose. De la chute de la tour de Babel naquirent les multiples langages de l'humanité, inaugurant une ère de confusion qui succéda au rêve d'un monde unifié et lancé à l'assaut du futur.

Puis vint une idée neuve, la traduction.

Au-delà du mythe postmoderne de Babel, le préfixe « alter » renvoie à un autre épisode biblique : celui de l'exode. Si l'on se penche sur ce moment déterminant de l'histoire du peuple juif qu'est la fuite hors d'Égypte, l'on trouve, en un raccourci saisissant, la question cruciale que la culture se pose aujourd'hui à elle-même. C'est au moment de l'exode, en effet, que les Juifs se mettent en route, laissant derrière eux la machine d'État égyptienne, ses dieux lourds et strictement codés, ses pyramides et son obsession de l'immortalité. L'exode, écrit Peter Sloterdijk, représente le moment où « toutes les choses doivent être réévaluées du point de vue de leur transportabilité — quitte à courir le risque qu'on laisse derrière soi tout ce qui est trop lourd pour des porteurs humains ». L'enjeu consiste alors à « transcoder Dieu, le faire passer du média de la pierre à celui du parchemin¹¹ ». En un mot, à passer de la sédentarité culturelle à un univers nomade, d'une bureaucratie polythéiste de l'invisible à un dieu unique, du monument au document. Ce que le peuple juif a réalisé alors dans le domaine théologique n'est pas sans rapport avec le contenu latent de l'esprit moderne, dont le trait fondamental consiste à s'opposer à la territorialisation, à la force d'attraction du sol devenu origine et fin en soi, à la sclérose de l'esprit dans l'autorité du monument. En dernière instance, le moderne n'est autre qu'un exode, la reconstruction en mouvement des structures de la communauté, l'acte de son déplacement vers un nouvel espace. Il existe une histoire de la diaspora des formes : le modernisme du XIX^e siècle pourrait s'y voir défini comme le moment historique de la découverte des traditions artistiques du monde entier, de la statuaire africaine aux masques des Nouvelles-Hébrides, et leur réévaluation en fonction des enjeux du présent. Aujourd'hui, la perspective s'est inversée, et la question serait plutôt de savoir comment l'art pourrait enfin définir et habiter une culture globalisée, contre la standardisation que présuppose la globalisation.

Sur le plan collectif, il s'agit en dernière instance de l'invention d'un monde commun, de la réalisation pratique et théorique d'un espace d'échanges planétaire. Ce monde partagé (dans l'espace de la traduction) mettrait en œuvre ce « relativisme relativiste » que Bruno Latour oppose au relativisme postmoderne, c'est-à-dire un espace de négociations horizontales et dépourvu d'arbitre. Nous voilà amenés à circuler entre des représentations du monde, à pratiquer la traduction, à organiser les discussions d'où surgira une nouvelle intelligibilité commune. Cela se révèle d'autant plus important aujourd'hui, au sein de l'agitation permanente imposée par la globalisation économique, que jamais la réification n'a autant exercé son empire, et avec une telle diversité. Face au défi qu'elle représente pour la culture et pour l'art, il importe donc de

remettre les choses en mouvement, un contre-mouvement, en procédant à un nouvel exode.

¹
Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal. À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Hachette, 2008, p. 321.

←

²
Ibid., p. 321.

←

³
Ibid., p. 323.

←

⁴
Charles Baudelaire, « Le Salon de 1859 ».

←

⁵
Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, Paris, Stock, 1972.

←

⁶
Marcel Duchamp, *op. cit.*, p. 107.

←

⁷
Jean-François Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels, op. cit.* ; *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.

←

⁸
Douglas Crimp, with photographs by Louise Lawler : *On The Museum's Ruins*, MIT Press, 1993.

←

⁹
Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal, op. cit.*, p. 363.

←

¹⁰
Michel Serres, *Atlas*, Paris, Champs Flammarion, 1987, p. 61.

←

¹¹
Peter Sloterdijk, *Derrida, un Égyptien*, Paris, Maren Sell, 2006, p. 53.

←

DENOËL

9, rue du Cherche-Midi / 75278 Paris cedex 06

www.denoel.fr

© Éditions Denoël, 2009

© Couverture : plainpicture / Millenium

Cette édition électronique du livre *RADICANT* de *NICOLAS BOURRIAUD* a
été réalisée le 16/02/2010 par les Editions Denoël.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage, achevé d'imprimer en
octobre 2009 (ISBN : 9782207261392)
Code Sodis : N42365 - ISBN : 9782207101407

Le Format epub a été préparé par ePagine / Isako
www.epagine.fr / www.isako.com
à partir de l'édition papier du même ouvrage
Photocomposition *CMB* Graphic
Achevé d'imprimer
sur Timson
par Normandie Roto Impression s.a.s.
61250 Lonrai.
Dépôt légal : octobre 2009
Numéro d'édition : 168872
Numéro d'imprimeur : 093508
ISBN 978-2-207-26139-2 / *Imprimé en France*

Que peut nous apprendre l'art sur la globalisation économique ? En retour, comment comprendre les nouvelles formes de l'art contemporain à la lumière de cette mutation sociale et intellectuelle ? Appuyant son analyse sur l'expérience vécue aussi bien que sur les écrits de Victor Segalen ou les aventures artistiques les plus novatrices aujourd'hui, Nicolas Bourriaud dresse la cartographie d'un monde en mouvement.

Entre menace d'uniformisation et tentation du retour aux racines, entre multiculturalisme et traditionalisme qui assignent tous deux les individus à leur prétendue « identité », la culture mondialisée est en quête d'une troisième voie qui sorte du postmodernisme pour aller vers l'« altermodernité » dont ce livre esquisse les figures.

Un organisme qui fait pousser ses racines au fur et à mesure qu'il avance : tel est le sens du mot *radicant*, par lequel Nicolas Bourriaud définit cette modernité émergente, s'opposant à la radicalité qui hanta le siècle précédent.

Né en 1965, Nicolas Bourriaud est commissaire d'exposition, écrivain et critique d'art. Après avoir dirigé le Palais de Tokyo de 2000 à 2006, il est conservateur à la Tate Britain, à Londres. Il est l'auteur de plusieurs essais dont *Esthétique relationnelle* (Presses du réel, 1998), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi* (Denoël, Paris, 1999) et *Postproduction* (Presses du réel, 2002).