

# Mobilité artistique et culture vectorielle dans l'altermodernité Quand le centre d'artistes devient centre de reprogrammation technoculturelle, un avion-cargo mobile et aérien

Michaël La Chance

Numéro 119, hiver 2015

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/73289ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

La Chance, M. (2015). Mobilité artistique et culture vectorielle dans l'altermodernité : quand le centre d'artistes devient centre de reprogrammation technoculturelle, un avion-cargo mobile et aérien. *Inter*, (119), 63–67.

## QUAND LE CENTRE D'ARTISTES DEVIENT CENTRE DE REPROGRAMMATION TECHNOCULTURELLE, UN AVION-CARGO MOBILE ET AÉRIEN



> Antony Gormley, *Angel of the North*.

**L**a pratique artistique se trouve actuellement confrontée à un étiolement des organisations artistiques et au désenchantement d'une société figée par son appareil techno-industriel. Une telle société semble avoir renoncé à toute utopie, elle se donne le projet d'une modernité dystopique où tout sera devenu calculable et figé : le statu quo est calculable, les catastrophes le sont aussi. Nous proposons quelques réflexions sur cette modernité, quand les formes d'organisation artistique donnent lieu à une nouvelle utopie de mobilité.

Pouvons-nous envisager, en effet, une véritable mobilité de l'artiste entre les différents secteurs de la société (éducation, technologie, économie, etc.), et non pas une circulation internationale qui rejoint le même public du milieu de l'art, avec les mêmes conventions de l'art ? Pour répondre à cette question, nous devons interroger notre représentation du social comme espace vectoriel, et ce, afin de comprendre les pratiques artistiques et les déplacements de la culture proposés. Nous désignons ce projet comme « altermodernité », selon la notion théorisée par Nicolas Bourriaud : l'œuvre altermoderne se révèle emblématique de cette nouvelle mobilité sociale, articule une critique de celle-ci. La notion d'altermodernité désigne ce projet d'instituer une modernité qui saurait répondre aux exigences de notre époque relatives à l'art et à la science, à l'économie et à l'éducation. L'artiste altermoderne se révèle sensible aux conditions d'échelle et de contexte qu'il rencontre lors de ces translations.

Nous tenons pour acquis que la place de l'art – dans l'espace vectoriel de cette nouvelle modernité – ne sera pas remise en cause. Nous avons la naïveté de croire que les conditions de visibilité du geste artistique et d'intelligibilité de la création ne seront pas inquiétées, que l'art ne sera jamais dépouillé de son capital symbolique. Pouvons-nous en être sûrs ? La démarche artistique doit échapper à cette naïveté, elle doit sans cesse redéfinir la fonction de l'artiste confronté à une culture globalisée. Elle parviendra ainsi à assurer l'efficacité de ses interventions dans de nouveaux formats, devant de nouveaux publics. Elle parviendra ainsi à affronter de nouvelles limitations et à se donner une plus grande pertinence sociale.

La société occidentale est un train qui s'emballe, un post-Occident Express dont personne ne veut descendre. Le train fonce vers le déraillement, il est livré à une logique du profit et de la surenchère ; ce n'est pas la fin du monde, mais la fin de notre monde. Nous regardons par la fenêtre, pourtant il est indécent d'en parler : l'urbanisation, la pollution, le pillage de ressources, tout cela ne nous concerne plus, nous laissons le paysage derrière nous. Pour aller vers quoi ? La mobilité artistique semble une des formes de notre fuite en avant, une tentative de surmonter une impasse sociétale. L'artiste d'aujourd'hui est en constant déplacement dans un modèle vectoriel : l'artiste est écoréfugé, réfugié politique, nomade culturel. Dans le contexte de cette fuite en avant, qu'en serait-il d'une véritable remobilisation des pratiques ?

La population mondiale dépasse les sept milliards, bien au-delà de ce que peut supporter une planète dont les ressources sont pillées, les océans morts, les forêts brûlées, les nappes phréatiques épuisées... Pourtant, la faillite de notre société est un sujet tabou pour la classe de gens les plus éduqués et les scientifiques, car c'est mettre en relief leur propre faillite intellectuelle et morale. On peut également parler d'une faillite de l'art lorsque celui-ci nous invite à l'empathie pour quelque drame particulier, mais ne nous invite pas à

considérer froidement le sort de milliers de gens<sup>2</sup>. L'extinction des espèces est exponentielle, 30 000 par an, soit trois espèces à l'heure. Serions-nous en droit de parler ici des sociétés humaines en tant que tueuses en série ? Les cadavres mutilés dans nos feuilletons télévisés sont des aperçus de notre proche démembrement. Le spectacle de la violence n'est-il pas une mise à jour de notre catastrophe permanente ? Tout cela n'est que la figuration d'un infigurable : le manque à être, le « désastre obscur », disait Mallarmé, qui entame notre expérience du monde.

La fin du monde est déjà arrivée pour quiconque n'espère plus un redressement. L'humanité court à sa perte, elle est engagée sur une trajectoire qu'une crise de la conscience ne pourrait changer. Les tentatives de faire face à notre réalité, dans la découverte de soi et notre interrogation de la nature, sont aussitôt détruites par des fausses distinctions et des pseudo-débats. Le problème ne serait pas nécessairement l'inertie des gens ordinaires, mais le fait que les dirigeants politiques, spirituels, économiques... préservent en premier lieu *leur réalité*, cette oligarchie des élus et des officiers corporatistes étouffant tout soupçon du plus grand nombre sur la *possible révolution de ce qui est*. Cela se fait en rameutant les esprits dans des bunkers spirituels, en créant une accoutumance à la superficialité *spectacle*, en provoquant le suicide de l'âme dans la pornographie ou dans la haine fanatisée. L'âge des Lumières est bien mort, il s'est éteint dans un nihilisme généralisé.

Dans ce contexte, la nature des regroupements artistiques pose la question de la mobilité des artistes et de leur rapport au public. L'histoire de l'art a distingué les œuvres s'adressant au collectif de celles qui proposent une expérience individuelle, et ce, depuis l'Antiquité. Nous retrouverions aujourd'hui cette vocation de l'œuvre d'art qui propose une expérience collective quand le public devient un acteur de l'événement<sup>3</sup>. Alors, la question d'emblée est celle-ci : les nouvelles esthétiques (performances, manœuvres, installations...), dans leur emphase sur l'interaction avec les spectateurs et la création d'expériences de communication inédites, sont-elles en mesure de provoquer de réelles transformations de la culture, ou bien ne sont-elles que l'expression des jeux d'identification dans le groupe privé et restreint des acteurs du milieu de l'art<sup>4</sup> ? Notre constat se veut optimiste : ces nouvelles esthétiques alimentent un nouveau récit du vivre ensemble, elles lancent un appel au changement, elles proposent des scénarios ouverts. Il reste à préciser la nature de ce changement et à dégager les potentialités qui pourraient surgir des expérimentations artistiques. À l'utopie moderniste d'une émancipation universelle succèdent des micro-utopies altermodernistes qui nous laissent espérer que l'homme n'est pas son plus mortel ennemi, que le désordre peut révéler de nouvelles potentialités, que l'art peut proposer de nouveaux regroupements.

### Une autre modernité

[U]n nouveau modernisme, qui se fonderait sur une résistance à l'uniformisation culturelle, serait-il sur le point d'apparaître ?  
[I]l s'agit pour les artistes d'aujourd'hui de traduire dans un langage contemporain leurs particularismes culturels, leur singularité sociale, leur différence : une translation, dans le double sens du terme, à la fois un écart et, en anglais, une traduction<sup>5</sup>.

Nous connaissons actuellement un blocage : pour échapper à l'uniformité et aux répétitions d'une société normative, nous voulons prendre en charge des revendications plurielles, nous faisons la promotion des différences. Par ailleurs, nous constatons que les identités séparées – religieuses, sexuelles, linguistiques, ethniques, etc. – sont menacées par le conflit ou encore génèrent des conflits. Il semble qu'il faudrait une révolution radicale pour composer nos particularismes dans la globalisation culturelle, pour composer aussi l'environnement avec nos ambitions industrielles.

La fétichisation des identités mais aussi l'euphorie de l'interculturalité qui traverse le monde de l'art semblent de bon augure pour l'établissement d'un vivre ensemble harmonieux. Celui-ci n'est réalisable, il faut l'admettre, que dans l'espace protégé de l'identité construite du monde de l'art et n'est applicable qu'à petite échelle dans des lieux déterritorialisés. Ainsi, l'éradication de toutes différences culturelles requiert de déclarer un « non-lieu » de l'art, au sens que donne Marc Augé à ce terme. Ainsi, nous ne serons pas surpris de découvrir des œuvres d'art contemporain dans les zones de transit international des aéroports : c'est bien le lieu du contemporain. J'en donne

rais pour exemple, particulièrement emblématique à mes yeux, *Angel of the North* (1997), un bronze (dans une édition de 12) d'Antony Gormley, que j'ai aperçu à l'aéroport de Bruxelles alors que j'allais prendre mon vol. L'ange de Klee tient davantage du fragile cerf-volant, alors que celui de Gormley a la robustesse et l'aérodynamisme d'un fuselage d'avion. Ce même *Angel of the North* (version 1998) est un monument très imposant, une sculpture de métal de 20 mètres de haut avec une envergure de 54 mètres (qui excède le Boeing 767), dans son installation à Gateshead, au Royaume-Uni. L'avion grand courrier devient l'idéal du centre d'artistes mobile, un monument du futur, quand *Angel of the North* reprend le propos d'*Angelus Novus* de Klee qui avait séduit Walter Benjamin et dont la voilure embrasse le futur<sup>6</sup>.

C'est la fonction paradoxale de l'art de créer des référents déterritorialisés, qui se substituent aux référents historiques et géographiques créateurs d'identités, et qui prennent ceux-ci comme matériaux. Certes, l'art doit promouvoir l'exercice démocratique qui consiste à intégrer les limites et les différenciations dans le débat public – sans prétendre y remédier de façon définitive<sup>7</sup>. Aujourd'hui, l'artiste est invité à susciter le débat, mais dans un cadre participatif surdéterminé par les institutions et par le milieu, un cadre qui efface tous les marqueurs culturels. En fait, c'est le principe de la mobilité d'effacer les marqueurs, de marquer comme valeur la mobilité elle-même. Ainsi, lorsque vous visitez le Guggenheim de Bilbao, vous n'êtes plus dans la capitale du Pays basque ni dans le fief du grand sculpteur (originaire de San Sebastian) Chillida ; vous êtes dans une zone de transit international des œuvres dont le bâtiment de Gehry est le cargo gros porteur.

Pour introduire une touche d'ironie, mentionnons que l'artiste vous dira plus volontiers le nombre d'heures passées dans l'avion et d'artistes internationaux qu'il a côtoyés que ce qu'il a présenté dans l'événement où il a été invité. En effet, l'artiste est invité parce que l'art véhicule une utopie et parce que, à l'époque de la fin des utopies, nous sommes saisis par une *atopie* : le nouveau paradigme d'une société migratoire vectorielle dont tous les événements subissent une accélération continue. La néomodernité – ou l'attente d'une autre modernité – est caractérisée par la mobilité dans l'espace globalisé de la culture, mais aussi par des déplacements dans les quadrants de la société que sont l'industrie et l'éducation, l'art et la science. Nous parlons de migrations disciplinaires, de translations d'idées, non pas entre des frontières identitaires ou des délimitations ethno-religieuses, mais entre les quadrants d'impact. Quels sont ces quadrants ?

- L'économie, l'industrie, la technologie ;
- La société et la politique ;
- La culture et les arts ;
- La science, l'éducation, la recherche<sup>8</sup>.

Les nouvelles formes culturelles favorisent la translation d'idées (entre quadrants), le transcodage de formats, la traduction culturelle, la discontinuité, le *delete*, le mixage, le transpassage et la rupture catastrophique. Tout est mobilisé, il n'y a plus de repérage (dans l'espace) ou de focalisation (dans la durée) où les individus peuvent se recentrer et se réorienter, redéfinir leur rapport à l'environnement<sup>9</sup>.

Dans cette nouvelle société vectorielle, dont l'art expose le paradigme, la réalité est erratique, décalée, excentrée, mobile. La société est un train qui s'emballer, mais nous ne voulons pas quitter nos banquettes. « *E pericoloso sporgersi*/Il est dangereux de se pencher au-dehors », peut-on lire dans les trains européens avant l'enfermement des voyageurs dans l'air conditionné. Personne ne veut arrêter le train, nous ne connaissons que des économies de la consommation, des cultures du divertissement, des politiques de gestionnaires. La nouveauté technique est assurément la transcendance de l'humanité. Qu'importe si nous épuisons les ressources, si nous pillons l'avenir !

Le défi de l'art consiste à dépasser les impasses politiques et les haines séculaires, à explorer des modes d'émancipation en créant des situations-laboratoires, tout en ouvrant un espace aux négociations éthico-politiques et aux traductions transculturelles. L'artiste préconise la mobilité et la recomposition afin de manipuler les formes sociales, de déstabiliser les légitimités, de répandre la précarité ontologique, de produire un apparaître du politique, de recomposer le montage de la réalité... C'est une chose de reconnaître les revendications des artistes, d'en observer les effets sur le terrain, stimulants et exaltants ; mais c'est une autre chose de reconnaître dans ce combat la promotion d'une nouvelle utopie que nous appelons *culture vectorielle*.

### Mobilité et impact dans la culture vectorielle

Comment rendre compte de ces nouvelles stratégies, de la mobilité des créateurs et du centre d'artistes comme espace de translation ? Comme nous l'avons mentionné, les nouvelles pratiques se caractérisent par un refus de toute définition statique en fonction d'un cadastre identitaire. Elles sont caractérisées par des déplacements dans un système de coordonnées, permettant de mesurer les degrés d'impact des créations, des innovations et des idées :

- Il s'agit d'un champ de manifestation où chaque point est une idée ;
- La longueur d'un vecteur indique la force d'impact ;
- Il est possible de parler de la *vitesse* des idées-crétions qui peuvent quitter leur environnement initial et se transposer dans un autre secteur d'impact ;
- L'accélération permet de franchir les partitions, la décélération se heurtant aux limites des secteurs<sup>10</sup> ;
- L'hystérèse conserve le mouvement acquis malgré le déplacement.

Le monde n'est plus qu'enchevêtrement de vecteurs, intrications de lignes virtuelles. La ligne ferroviaire du post-Occident Express a été remplacée par le réseau invisible des couloirs aériens, avec ses lignes régulières et ses détournements sporadiques<sup>11</sup>. Nicolas Bourriaud en parle ainsi : « *Flight-lines, translation programmes and chains of heterogeneous elements articulate each other*<sup>12</sup>. » Il semble que les frontières culturelles s'effacent dans le flou que Pico Iyer caractérise de « jet-lag permanent »<sup>13</sup>. Tel le parcours d'un avion qui se précipite dans une tour, telle la chute des corps depuis ces tours<sup>14</sup>, tracés virtuels et chemins d'agonie, ces victimes de la catastrophe sont tout à la fois imaginées et réelles. Trajectoires et modélisations 3D des ouragans, tracés fatidiques des tornades, parcours de destruction des Killer Twisters, *time-line* incontrôlable des réacteurs nucléaires, etc., ce qui est récurrent dans les catastrophes, lorsque nous perdons nos repères entre le réel et l'imaginaire, le possible et l'impossible – ou l'implausible –, c'est que soudain les différences s'effacent : l'individu n'est plus qu'une trajectoire matérialisée dans la béance d'une catastrophe, que la trajectoire terminale d'un avion fou qui percute un immeuble.

Une œuvre emblématique, *Phlight* de Simon Tysko qui inscrit un avion-cargo dans sa façade d'immeuble, propose un repérage au cœur des déplacements de l'industrie dans le privé, de l'art dans l'éducation culturelle<sup>15</sup>. *Phlight* comprend des visites grand public, des échanges avec des philosophes et historiens, des diffusions radio, des veilles Internet, un travail d'archivage et de publication<sup>16</sup>. Ce qui nous intéresse ici, c'est de voir comment, face à l'urgence, des collectifs se constituent, de nouvelles organisations artistiques voient le jour. On voit apparaître des collectifs d'artistes qui se proposent de programmer leurs interventions artistiques, tels le Laboratoire de David Edwards à Paris, le CAE aux É.-U. et le Laboratorium d'Ulrich Obrist<sup>17</sup>. La question est devenue, pour les artistes grands voyageurs, de se doter de centres d'artistes mobiles et aériens, afin de mieux s'adresser au public dans sa globalité et d'intervenir dans tous les secteurs de la société. Il s'agit, pour ces organisations, de concentrer les outils et les réseaux, les moyens et les savoirs pour optimiser notre capacité à « reprogrammer le monde »<sup>18</sup>.

La nouvelle modernité redoute le cadastrage identitaire, c'est pourquoi elle cherche à éviter l'immobilité causée par la décélération devant les quadrants, par la perte de la transversalité entre les secteurs d'impact. Nous devons impérativement rester en mouvement, franchir des lignes disciplinaires, sinon l'art restera cantonné dans l'intraculturel : l'art restera le carré de sable du culturel, un carré de sable où les artistes font de l'art qui parle de l'art et s'adressent à d'autres. Ainsi, de vieux réflexes corporatifs et la séculaire division du travail font en sorte que les universitaires n'interpellent que d'autres universitaires ; que les innovations industrielles ne sont discutées que par les entrepreneurs ; que l'impact sociétal des technologies n'est pas mesuré et réfléchi de façon à orienter l'industrie...

Le plus souvent, les individus sont conditionnés par les traditions culturelles (religieuses, ethniques) sans critique interne ni mixage des cultures. L'évaluation de l'emprise d'une culture ne considère que le point initial, et non pas le parcours temporel ni l'environnement de réception. Par contre, l'altermodernité – en tant que culture vectorielle – préconise les translations dont elle peut mesurer l'impact sans considérer le point d'origine de l'idée et de son auteur, sans examiner son contenu en regard d'une conscience

historique. Cette modernité ne saurait considérer la culture comme centre, tout est mobilité et trajectoires : non pas « *qui parle ?* » et « *d'où il parle ?* », non pas « *qu'est-ce que je dis ?* », mais « *à qui je parle ?* » Les initiatives sont non locales, les effets sont ciblés.

Nous avons longtemps été plongés dans le projet classique d'une représentation universelle : une volonté de faire du monde un *tableau*. Cette stratégie de la représentation caractérise deux millénaires de civilisation. Avec la culture vectorielle, le monde est saisi comme ensemble de grandeurs modélisées (algèbre-géométriques) qui ont direction, sens et mesure, sans attache à un point initial. Les publics et les objets peuvent s'accroître sans effet d'escalier. Alors, derrière les actions, les institutions, etc., on ne trouve plus des représentations, mais des signaux de commandement ; on trouve des vecteurs d'impact et des algorithmes existentiels qui se prêtent à des agrandissements exponentiels<sup>19</sup>. Aux divisions ouvriers/bourgeois, Nord/Sud, naturalisés/déplacés... on substitue un schéma de vecteurs mobiles, on s'efforce de promouvoir un monde fait de multiples solutions différentes, de jeux de bifurcations incessantes, de vecteurs divergents, de plis et de ruptures dans un espace de manifestation qui a su intégrer la catastrophe dans son fonctionnement régulier.

La technoculture mondialisée d'aujourd'hui inclut les ruptures et les discontinuités, les accidents et les faillites – à la différence du stalinisme qui imposait à la réalité humaine le schéma de l'unique possibilité dans tous les domaines de la vie<sup>20</sup>. En effet, le technototalitarisme des grands dispositifs épuise toutes les possibilités, y compris les plus catastrophiques : il accomplit finalement un « non-monde »<sup>21</sup> : un monde *monopolicé* [sic] qui s'effondre sous son propre poids. Le progrès techno-industriel transforme la société en grande usine à gaver les consommateurs et à reproduire ceux-ci. Pour la reproduction du capital, elle invite les dérives fascistes où cette industrie devient une usine à cadavres<sup>22</sup>. Un collectif d'artistes qui a articulé une critique de l'industrie agroalimentaire et qui s'est donné une visée de reprogrammation technoculturelle est le Critical Art Ensemble<sup>23</sup>.

### Manufractions, reformatages

L'altermoderne est un choix face à l'accélération catastrophique de la société, tantôt utopie, sinon atopie (a + utopie) d'une nouvelle modernité, soit une néomodernité où les résistances deviennent des éléments de mobilité et de décélération. C'est la nouvelle donne : les résistances sont des moments de mobilité dans une mobilisation généralisée quand elles ne contribuent pas à l'homogénéité du paradigme technoéconomique. Car le néomodernité maintient une oscillation entre le tout calculable et le chaos.

Alors, nous traduisons tous nos événements et dispositifs en vecteurs et en translations : « *flight-lines, translation programmes* ». Les trajectoires réelles sont à peine aperçues, il ne reste que de brefs éblouissements, des ombres fugitives. Nous devons être attentifs à ces quelques signes précaires, révélateurs de nouvelles manifestations d'humanité. Il en va ainsi de la danse des fugitifs dans la nuit de *Borders* de Laura Waddington<sup>24</sup>, filmés sur les routes autour de Sangatte. Le mouvement des réfugiés, le tracé de leur errance dans le désert, apparaît comme un mouvement esthétique primordial<sup>25</sup>. Ils préfigurent la mobilité des artistes « sans toit ni loi », toujours à la frontière, porteurs d'une quête de vie meilleure. Certes, pour certains d'entre nous, les conditions de vie se sont améliorées, mais globalement nous sommes moins capables de chaos, nos systèmes cognitifs sont dépendants du continuum addictif des médias et de la consommation : ils s'effondrent avec le moindre heurt, le lien communicationnel se rompt aux premiers remous. C'est au cœur de ce monde morcelé que nous travaillons à maintenir quelques continuités : sensorielles et mentales, affectives et existentielles, sociétales.

Les artistes proposent des ralentissements et des translations, des reformatages et des transitions continues – quand ce ne sont pas des « manufractions »<sup>26</sup> entre la technologie et les cultures traditionnelles, entre l'industrie et l'art, entre l'écologie et la politique. L'artiste altermoderne est investi d'une mobilité entre les secteurs, ou quadrants, de la société ; une mobilité d'*homo viator* qui dépasse la mobilité *jet set* des artistes dans un réseau international. Parmi les résistances altermodernes, signalons l'affirmation de la mémoire des cultures autochtones contre l'hypermémoire numérique, comme elle apparaît dans le travail d'Erika Meza et Javier Lopez<sup>27</sup> que j'ai pu admirer à Biennale de La Havane en 2009.

## La perte du centre

*Turning and turning in the widening gyre  
The falcon cannot hear the falconer ;  
Things fall apart ; the centre cannot hold ;  
Mere anarchy is loosed upon the world,  
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere  
The ceremony of innocence is drowned ;  
The best lack all conviction, while the worst  
Are full of passionate intensity<sup>28</sup>.  
Altermodernity arises out of planetary negotiations, discussions between  
agents from different cultures. Stripped of a center, it can only be polyglot.  
Altermodernity is characterised by translation [...] <sup>29</sup>.*

Notre réflexion sur la mutation des organisations artistiques nous a conduits à envisager des espaces (ex)centrés voués à l'échange et la translocation, à la reprogrammation culturelle et la mobilité des pratiques. Des centres-cargo, des carrefours d'information, des observatoires embarqués (*embedded*), etc. Ce qui est en jeu, c'est la possibilité pour la culture d'offrir un centre au champ psychopolitique de la société, afin de favoriser la négociation entre l'éducation, la science, la politique et la religion.

En effet, nous devons apprendre à vivre près de la discontinuité, collés sur les lignes de faille, appuyés sur la fragmentation du social. Dans un monde caractérisé par les déplacements au sein d'un espace vectoriel, par des trajectoires matérialisées, la culture classique a cessé de jouer un rôle central ; elle n'est plus le truchement universel par lequel les différences parviennent à se dire les unes aux autres et par lequel la société peut se « raconter » à elle-même. Le poète Yeats disait déjà, au début des années vingt : « Le centre ne tient plus. » Ce thème revient avec l'altermodernité de Nicolas Bourriaud qui déclare que nous sommes dépossédés du centre : il désigne ainsi la perte du sujet unifié, la perte des identités essentielles. C'est en regard de sujets morcelés et d'identités collectives fragmentées que l'on peut poser la question de la valeur du travail artistique dans des communautés dévorées par un monstre quadricéphale : l'État, la religion, l'opinion de la masse et les intérêts techno-industriels.

Quelle place donner à l'art dans ce schéma d'ensemble ? L'art ouvre un espace central qui permet la circulation des valeurs, une plateforme d'échange où les différents systèmes se rencontrent, où les différentes formes de capitalisation peuvent se convertir les unes dans les autres (comme des devises différentes). C'est précisément ce que les organisations artistiques, de même que les pratiques des créateurs, doivent offrir : une latitude de mouvement, de parole... dans un état de choses noué et tendu entre les doctrines religieuses, les raisons d'État, les intérêts économiques et l'opinion publique qui s'exprime dans les médias. Ainsi, la sous-industrie culturelle désignée comme milieu de l'art se présente comme modèle utopique de reconnaissance réciproque entre les individus – au risque de s'enfermer dans cette micro-utopie –, ou encore ouvre le débat, propose une mise en relief des antagonismes, descend dans la spécificité des conflits et se heurte au caractère très difficile, sinon impossible, de toute résolution<sup>30</sup>.

Le défi de l'artiste sera alors de déployer de nouvelles stratégies de focalisation et de mobilité, d'infiltration et d'outrance, de consensualité et de paradoxe – afin d'ouvrir cette « latitude culturelle ». Dans une société dénuée de cet espace de traductions et de déplacements, nous ne pouvons plus décider par nous-mêmes ce qui a de la valeur et du sens : tout n'est qu'inertie et fanatisme, tout n'est qu'harmonisation<sup>31</sup> ou spectacle addictif. Le travail de l'artiste consiste dorénavant à mettre en évidence la violence exercée par l'ordre symbolique et ses quadrants, à contester l'éradication des libertés individuelles au nom d'une homogénéité du collectif, à faire reconnaître le potentiel créateur des antagonismes – comme le souligne justement Claire Bishop<sup>32</sup>.

Le champ psychopolitique trouve son équilibre avec la création de ce centre quand celui-ci maintient une séparation entre la religion et la politique, la richesse et l'autorité, le législatif et l'exécutif, le public et le privé, et entretient tout à la fois une oscillation entre ces registres<sup>33</sup>. Parfois ce jeu oscillatoire devient violent, le politique se transforme en un lieu d'affrontements identitaires et dégénère dans l'autoritarisme et le fanatisme – « *The best lack all conviction* ». C'est en effet ce que nous pouvons observer lorsqu'un pôle périphérique devient l'attracteur principal qui contrôle tout le champ.

Alors, l'économie se mute en une dictature du milieu financier sur les autres secteurs de la société : les religions se durcissent en des formes violentes d'intégrismes – « *the worst are full of passionate intensity* ». L'État devient un jeu de collusion entre les familles politiques, les grands montages politico-financiers, les organisations criminelles et les budgets militaires. Mark Lombardi avait tenté de cartographier ces zones de tension : les œuvres-schémas de Lombardi annoncent en effet, sous forme d'esquisses, les espaces vectoriels du paradigme altermoderne<sup>34</sup>. L'altermodernité ne se propose pas de recréer un centre composé d'identités fixes ou d'identités mosaïques dans une visée multiculturaliste. Elle ne propose pas non plus un recentrement qui garantirait l'authenticité, une décence qui saurait modérer les convictions, une innocence qui pourrait nous préserver des excès<sup>35</sup>. Elle entend cependant résister aux dérives autoritaires et aux désordres paniques.

L'avènement de cette nouvelle modernité met en relief le rôle de la culture lorsque celle-ci doit maintenir une latitude au cœur des déterminations symboliques, doit préserver la séparation entre la religion (et l'éducation), et la science (l'industrie et la technologie), et le pouvoir politique. La culture opère un vide au centre du plan psychopolitique, qui peut être pensé dans un schéma altermoderniste fait de vecteurs d'impact<sup>36</sup>. Le moderne travaillait à l'hégémonie d'une organisation du réel, contre toutes les discontinuités et les pénuries. Alors, la technologie et les médias s'activaient à faire la promotion du tout-possible, chaque individu se persuadant qu'il saurait se réaliser dans le tout-être.

L'altermoderne affirme au contraire que le vide reste incalculable, qu'il ne peut être comblé, qu'il correspond à une pénurie constante, à l'expérience d'un manque permanent. Le sujet altermoderne est grevé par un manque à être fondamental, et non par des dissensions partielles, ce qui explique pourquoi, devant les catastrophes, nous éprouvons une jubilation difficilement réprimée : nous croyons reconnaître en celles-ci la relance du désir, la refondation du besoin, la réactivation d'une mobilité sociale. L'artiste altermoderne se veut catastrophique lorsqu'il entreprend de déjouer les entreprises d'une société tout occupée à combler le vide par la vitesse ; d'une société qui s'emploie à affirmer le tout-possible de la technologie pour consolider son projet ontologique. La pratique artistique inscrit un accroc dans l'homogénéité programmée : ce qui nous semblait l'exhaustivité du réel ne serait qu'une plénitude factice qui se referme sur elle-même et crée, du même coup, un manque à être, une part de l'être inaccessible à l'existence<sup>37</sup>.

## Dévastations, reprogrammations

« Je suis sensible aussi à la dévastation de la terre, au progrès de la laideur, à la destruction de la faculté d'attention, à la disparition du silence, à l'entrée dans l'âge technique de la liquéfaction de tout. Et précisément, il me semble que, pour faire face à ce désastre, nous ne pouvons nous contenter d'une politique de la libération<sup>38</sup>. »

Devant le désastre, nous avons besoin d'une reprogrammation culturelle, et pas seulement d'une esthétique. Perte de civilisation – la doléance, chez Finkelkraut, est eurocentrée –, perte de la terre, perte de la beauté, perte de l'attention et de la tension de l'esprit, perte du silence. Que faire ? Pouvons-nous résister à ces régimes d'homogénéisation, de totalisation et de liquéfaction ? Selon ce récit catastrophique, tout sera perdu avant la fin du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>39</sup>. Ces choses ne sont pas encore perdues, et pourtant nous n'avons déjà plus l'idée de ce qu'elles étaient. C'était le rôle de la culture de signaler ce qui a été perdu et ce qui ne doit pas l'être ; de marquer les étapes de notre vie et de nous reconnaître une commune humanité. Alors, l'art peut créer des continuités subjectives à partir de pratiques focales sans nécessairement reproduire le Même, ce que Zizek appelle une « hétérotopie sociale »<sup>40</sup>. Ainsi, l'activité artistique devient un lieu de recentrement où nous pouvons cultiver l'écoute et le sens des options possibles<sup>41</sup>.

Nous avons tenté d'esquisser la configuration de notre espace psychopolitique à partir des nouveaux modèles d'organisation artistique et des exigences de mobilité des artistes, ce qui nous invite à reconsidérer la fonction de l'artiste :

- Il opère des reprogrammations d'impact dans une culture vectorielle ;
- Il se préoccupe de combattre les collusions, que ce soit entre la religion et le politique, mais aussi entre les technologies et l'économie ;

- Il veut constituer un intermédiaire entre la science et la politique. Il peut s'allier à la science dans un projet d'*artscience*, ce qui est pressant car, au tournant du millénaire, la science et l'économie sont devenues la religion du politique ;
- Il entreprend un travail sur les limites en opérant de constants déplacements, parce que l'art n'est plus un sous-ensemble de l'industrie culturelle ;
- Il effectue des translations entre les secteurs ;
- Il institue des pratiques focales d'individuation et de partage ; Il propose des « concessions symboliques mutuelles » où nous regagnons la consistance de l'être<sup>42</sup>. ◀

## Notes

- 1 Peter Sloterdijk, *La mobilisation infinie : vers une critique de la cinétique politique*, du Seuil, 2003, p. 89.
- 2 Cf. Paul Bloom, "Against Empathy" [en ligne], « Forum », *Boston Review*, 10 septembre 2014, www.bostonreview.net/forum/paul-bloom-against-empathy.
- 3 Sur la différence entre l'adresse individuelle et l'adresse collective dans la peinture de l'Antiquité, voir Agnès Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, École française de Rome, 1989, 577 p.
- 4 Cf. Artur Żmijewski, « Applied Social Arts », *Krytyka Polityczna*, n° 11-12, 2007.
- 5 Nicolas Bourriaud, *Altermodern Manifesto : Postmodernism Is Dead* [en ligne], 2009, www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern/explain-altermodern/altermodern-explained-manifesto.
- 6 Antony Gormley a déclaré, à propos d'*Angel of the North* : « *The angel has three functions – firstly a historic one to remind us that below this site coal miners worked in the dark for two hundred years, secondly to grasp hold of the future, expressing our transition from the industrial to the information age, and lastly to be a focus for our hopes and fears – a sculpture is an evolving thing.* » Il fait référence à la sculpture de 1998 à Gateshead, Tyne and Wear, Angleterre.
- 7 Cf. Ernesto Laclau et Chantal Mouffe, *Hegemony and Social Strategy*, Verso, 1985, 200 p.
- 8 Les secteurs d'impact exprimés en coordonnées cartésiennes planaires (x, y) : en h. à g. (-x, y) Impact-culture ; en h. à dr. (x, y) Impact-éducation, recherche ; en b. à g. (-x, -y) Impact-société, réseaux ; en b. à dr. (x, -y) Impact-économie, industrie, technologie.
- 9 Cf. Albert Borgmann, « Focal Things and Practices », *Technology and the Character of Contemporary Life : A Philosophical Inquiry*, University of Chicago Press, 1984, chap. 23.
- 10 Cf. David Edwards, *Artscience : Creativity in the Post-Google Generation*, Harvard University Press, 2008, 208 p.
- 11 Dans *Youtube-o-thèque : le ciel est peut-être vert, et nous daltonniens*, 2009-2010, de Johan Grimanprez et Charlotte Léouzon, on voit comment le détournement d'avion est devenu une composante incontournable de l'actualité des nouvelles. Présenté au centre de création La bande vidéo lors de la Manif d'art 5.
- 12 N. Bourriaud, *op. cit.*
- 13 Cf. Pico Iyer, *L'homme global*, Hoëbeke, coll. « Grands voyageurs », 2006, 398 p. (Traduction de *Global Soul : Jet Lag, Shopping Malls, & the Search for Home.*)
- 14 Cf. Jon Haddock, « People Falling : Imagined and Real », *Transit : Survival Skills*, Scottsdale, février 2002. Haddock a réconstitué avec de petites figurines le saut de centaines de gens qui se sont lancés dans le vide le 9-11.
- 15 Véritable implication de la catastrophe dans le quotidien, *Phlight* (2007) de Simon Tysko découpe le 5<sup>e</sup> étage d'un immeuble résidentiel de Fulham avec une aile d'avion-cargo Dakota. Pour Tysko, cette intrusion du militaro-industriel fait référence au 9-11 et se double d'un hommage pour son père, pilote de la RAF pendant la Seconde Guerre mondiale.
- 16 Cf. www.phlight.org.
- 17 Cf. Hans-Ulrich Obrist et Barbara Vanderlinden (dir.), *Laboratorium*, Dumont, 2001, 496 p.
- 18 « Comment l'art reprogramme le monde » est le sous-titre de Nicolas Bourriaud, *Postproduction : Culture as Screenplay. How Art Reprograms the World* (Lukas & Sternberg, 2002 ; version française : Les presses du réel, collection « Documents sur l'art », 2002).
- 19 C'est le propos d'Artur Żmijewski : « *Algorithms imply something operational and positive, a mode of purposeful action, I am not proposing that we artificially replace one term with another, but that we change the meanings of language. One that would allow us to consider the possibility of impact, to see art as a "device that produces impact". As guiding the system from a certain initial state to a desired final state.* » (A. Żmijewski, *op. cit.*)
- 20 Cf. Leszek Kołakowski, *Histoire du marxisme*, Fayard, 1987, 629 p.
- 21 Selon l'expression d'Alain Finkielkraut : « Je vois ce monde se transformer en un non-monde. » (Alain Finkielkraut, « Entretien avec Alain Badiou », *Nouvel observateur*, 17 décembre 2009.)
- 22 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Christian Bourgois, 1987, p. 58.
- 23 On peut mentionner le projet *Free Range Grain* où GM est un acronyme de Genetically Modified. Le travail du CAE a été saisi par le FBI, l'exposition au Mass Moca censurée. Voir notre *Œuvres-bombes et bioterreur*, Inter Éditeur et Production New Al Dante, 2008, p. 121 et sv.
- 24 Laura Waddington, *Border* [en ligne], vidéo couleur, 2004, 27 min, www.laurawaddington.com/film.php?film=1&la=fr.
- 25 Cf. Eugénia Vilela, « Dans le silence d'un corps. Déplacement et témoignage », *Lignes*, n° 26, 2008, p. 100-119.
- 26 Cf. El Anatsui, *El Anatsui : Zebra Crossing*, Jack Shainman Editions, 2009, 174 p. ; Steven Skov et al., *Manufactured : The Conspicuous Transformation of Everyday Objects*, Chronicle Books, 2008, 144 p.
- 27 Erika Meza et Javier Lopez, avec *El peso de la memoria* (2007), proposent un déplacement inattendu des clés USB devenus des parures, l'inscription de la mémoire numérique trouvant son analogue dans une entaille chirurgicale. Cf. Collectif, *10 Décima Bienal, Habana 2009*, Centro de arte contemporaneo Wilfredo Lam, 2009, p. 408.
- 28 William Butler Yeats, « The Second Coming », *Michael Robartes and the Dancer*, The Chuala Press, 1921, p. 19.
- 29 N. Bourriaud, *Altermodern Manifesto*, *op. cit.*
- 30 L'œuvre interactive *Them* (2007) de Żmijewski démontre la naïveté de l'art contemporain qui croit servir d'espace de dialogue pour les allégeances idéologiques irréconciliables.
- 31 C'est par le mot *He Xie* (harmonie) que les autorités chinoises désignent la censure : « [L]e Web n'est plus seulement censuré en Chine, il est "harmonisé". Un filtre automatique ou une main invisible supprime un mot, un nom, une phrase, un commentaire, un blog ou un visuel qui déplaît. On dit alors : "j'ai été harmonisé". » (Claire Ulrich, « Les censeurs du Net », *Le Monde*, 29 Mai 2009.)
- 32 Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics » [en ligne], *October*, n° 110, automne 2004, p. 51-79, www.marginalutility.org/wp-content/uploads/2010/07/Claire-Bishop\_Antagonism-and-Relational-Aesthetics.pdf.
- 33 Cf. Zeeman Christopher, « Catastrophe Theory », *Scientific American*, vol. 234, n° 4, avril 1976, p. 65-83. Lorsqu'on s'éloigne du centre, les tensions s'accroissent avec le plissement, sinon une déchirure, du tissu psychopolitique.
- 34 Mark Lombardi (1951-2000) s'est attardé à la collusion de la politique et de la finance, le rapport entre les guerres et les stratégies électorales ; il a dessiné les « cartes des liens » politico-financiers de la société industrielle moderne.
- 35 Selon Denuit, la volonté de puissance préconise la crispation et la concentration. La société s'efforce d'éliminer « ce qui perturbe la volonté de puissance qui se centre : l'errant, le pluriel, l'aléatoire, le désaxé... » (Renald Denuit, *Heidegger et l'exacerbation du centre : au fondement de l'authenticité nazie ?*, L'Harmattan, 2004, p. 132).
- 36 Le schéma du pli, dans le schéma de Thom et Zeeman (topologie à fronces multiples qui permet de repérer les dérives excentriques), propose une oscillation continue religion-culture-politique, avec un saut catastrophique entre le fondamentalisme et l'autoritarisme.
- 37 Ce que Martin Heidegger appelle *pénurie* : « L'usage de toutes les matières, y compris la matière première "homme", au bénéfice de la production technique de la possibilité absolue de tout fabriquer, est secrètement déterminée par le vide total où l'étant, où les étoffes du réel, sont suspendues. Ce vide doit être entièrement rempli. Mais comme le vide de l'être, surtout quand il ne peut être senti comme tel, ne peut jamais être comblé par la plénitude de l'étant, il ne reste, pour y échapper, qu'à organiser sans cesse l'étant pour rendre possible, d'une façon permanente, la mise en ordre entendue comme la forme sous laquelle l'action sans but est mise en sécurité. Vue sous cet angle, la technique, qui sans le savoir est en rapport avec le vide de l'être, est ainsi l'organisation de la pénurie. » (Martin Heidegger, « Le dépassement de la métaphysique », Préau (trad.), *Essais et conférences*, NRF Gallimard, coll. « Les Essais », 1958, p. 110.)
- 38 Cf. A. Finkielkraut, *op. cit.*
- 39 Cf. Jean-Pierre Dupuy, « De la limite suprême : l'autodestruction de l'humanité », in Michel Serres, Henri Atlan et al., *Les limites de l'humain*, XXXIX<sup>e</sup> Rencontres internationales de Genève, 2003, L'âge d'homme, 2004, 234 p. ; Martin Rees, *Our Final Hour : A Scientist's Warning. How Terror, Error and Environmental Disaster Threaten Humankind's Future in this Century, on Earth and Beyond*, Basic Books, 2004, 240 p.
- 40 Cf. Slavoj Žižek, *Vivre la fin des temps*, Flammarion, 2011, 577 p.
- 41 Cette approche est plus optimiste chez Georges Didi-Huberman. Cf. *Survivance des lucioles*, de Minuit, 2009, 144 p.
- 42 Selon Robert Axelrod, la création de situations de « concessions symboliques mutuelles » est déterminante pour les processus d'unification et de paix. Cf. Robert Axelrod, *The Evolution of Cooperation* (rev., éd.), Basic Books, 2006, 264 p.

Michaël La Chance est philosophe (Ph.D., Paris VIII) et sociologue (DEA, EHSS, Paris) de formation, poète et essayiste. Il est professeur d'esthétique, chercheur au CELAT et directeur du Département des arts et des lettres à l'Université du Québec à Chicoutimi. Membre du comité de rédaction de la revue *Inter, art actuel* à Québec, il a publié nombre d'essais sur le rôle des intellectuels à l'époque des géants *corporatifs* et du paradigme technoeconomique, la mondialisation de l'art et le sentiment d'échec de civilisation, la censure dans les arts, la poésie et la peinture allemandes contemporaines devant le trauma, la cyberculture et le cinéma, la répression antiterroriste dans les arts. Il a publié six recueils de poésie. En 2003, il recevait le prix international Saint-Denis-Garneau.