

Une culture mondiale ?

Étienne Balibar

DANS **LIGNES** 1997/3 n° 32 , PAGES 171 À 202

ÉDITIONS **ÉDITIONS HAZAN**

ISSN 0988-5226

ISBN 9782850255915

DOI 10.3917/lignes0.032.0171

Date de mise en ligne : 18/12/2014

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-lignes0-1997-3-page-171?!lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Hazan.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

ÉTIENNE BALIBAR

UNE CULTURE MONDIALE ?¹

Dans la très belle conférence donnée ici il y a trois jours, Alexander Garcia Düttmann a expliqué le risque où il se trouvait de tomber dans ce qu'il a appelé *ein performativer Widerspruch*, une situation d'auto-réfutation, dans la mesure où, entreprenant de montrer que l'art et la pensée authentiques récusent par nature toute procédure de légitimation, il semblait par là même proposer la légitimation d'une telle thèse ! À mon tour je me trouve dans une situation contradictoire, que je voudrais expliciter. Ceci, malgré les apparences, n'est pas *une conférence, ein Vortrag*. Pour que c'en soit une, il

1. Conférence prononcée le 20 juillet 1997 à la *Documenta X* de Kassel, dans le cadre de la série « Hundert Tage, Hundert Gäste ».

Placée sous la responsabilité de Catherine David, commissaire de l'exposition, la X^e *Documenta* (exposition quinquennale d'art contemporain) s'est tenue à Kassel (Allemagne) du 21 juin au 28 septembre 1997. Le répertoire des artistes exposants (*Short guide/Kurzführer*) est publié aux Éditions Cantz Verlag, de même que l'ouvrage d'accompagnement *POLITICS-POETICS. Das Buch zur Documenta X*, sous la direction de Catherine David et Jean-François Chevrier, coordination de Françoise Joly (éditions allemande et anglaise disponibles).

faudrait qu'à la question annoncée, et que j'ai moi-même choisie : « Y a-t-il une culture mondiale ? », je sois en mesure d'apporter une réponse, même partielle ou hypothétique. Or ce ne sera pas le cas. Je ne ferai que tourner autour de la question, la déformer, la compliquer. Exercice auquel les philosophes, sous le nom d'*aporie*, ont conféré une certaine dignité, mais qui risque de vous paraître lassant, ou frivole.

Mais il y a plus, et je ne sais pas si cette circonstance aggrave mon cas, ou peut excuser mes insuffisances. En vérité, si j'ai proposé cette formulation, ce n'est pas seulement parce que j'étais intrigué par son insistance et par la façon dont elle envahit les discours dans le cadre de ce qu'on appelle désormais « la mondialisation » (*die Globalisierung*), ce n'est pas seulement parce que j'espérais trouver à Kassel une occasion pour y réfléchir, c'est parce que je voulais prendre le risque de chercher les éléments d'éclaircissement dans la *Documenta* elle-même, dans les images, les objets, les idées, les individualités qu'elle rassemble, et dans l'événement que constitue ce rassemblement, ainsi que dans les réactions – *a priori* imprévisibles – qu'il produirait en moi, même dans le temps très bref de mon séjour ici. Et voilà pourquoi cette conférence sera en réalité une « non-conférence » : car, abandonnant la posture d'un orateur académique, qui vient présenter une idée ou une analyse préexistantes, je vais livrer selon un ordre provisoire une série de réactions à ce que j'ai vu, lu et entendu, en espérant qu'une organisation du sens pourra surgir après-coup. Mais sans en avoir la certitude.

Voici comment je vais procéder. Je partirai d'une question que j'avais en tête en arrivant ici, concernant

les rapports de l'art et de la culture, et j'indiquerai quelques-unes des formes, opposées entre elles, sous lesquelles il m'a paru qu'on pouvait la retrouver dans le discours des artistes présents. Ensuite je prendrai appui sur l'organisation même de l'exposition, et sur certains des travaux qu'elle présente – selon un choix nécessairement très restrictif – pour introduire *trois grandes questions* : une question sur l'image du monde et le rapport des images au discours ; une question sur les rapports institutionnels entre culture, histoire, identités collectives (notamment nationales), et la façon dont elles se décomposent dans la mondialisation ; enfin une question sur le contenu et les enjeux de l'universalisme que dégagent certaines des œuvres présentées à la *Documenta*, en particulier celles qui adoptent ouvertement une posture anthropologique. Pour finir, sans avoir véritablement répondu aux questions ainsi soulevées, je tenterai néanmoins de formuler quelques hypothèses sur le type de complémentarité, ou d'opposition, entre art et politique, qui constitue l'une des interrogations privilégiées par cette *Documenta* dans la perspective du passage à un monde « mondialisé ».

Commençons donc par *art et culture*. J'avais cette question en tête avant même d'arriver à Kassel : d'abord parce qu'il s'agit d'un lieu commun. Vous savez qu'en français ou en anglais le mot « culture » correspond à la fois à ce que l'allemand appelle *Kultur* : civilisation, et à ce qu'il appelle *Bildung* : formation, éducation. On peut penser qu'il y a là un risque de confusion. On peut aussi penser que ce rapprochement éclaire le rapport intrinsèque, devenu à notre époque un rapport institutionnel, entre l'idée de civilisation

(*Kultur*) et un ou des processus d'éducation, de formation scolaire ou para-scolaire (*Bildung*). Dans ces processus l'art, à travers l'utilisation d'œuvres généralement passées et de commentaires esthétiques, a joué depuis deux ou trois siècles un rôle de support et de symbolisation tout à fait essentiel, contribuant en particulier à renouveler ou remplacer les valeurs de la religion, pour éviter le « désenchantement du monde ». C'est aussi autour de la question de savoir *ce qui est « de l'art » et ce qui n'est « pas de l'art »* dans les pratiques d'expression symbolique et dans les jeux de la fiction, que ne cesse de se livrer le combat opposant entre elles différentes formes de « culture » : culture des élites et culture de masse, culture officielle ou consacrée et culture contestataire, culture conservatrice ou subversive, etc.

L'art, comme pratique et comme institution au sein de laquelle se codifie un certain rapport collectif, apparaît ainsi comme un moment de la reproduction de la culture. Et l'on est prêt, bien entendu, à admettre que cette complémentarité passe par des *tensions* qui peuvent être violentes. On retrouve périodiquement la figure romantique de l'artiste iconoclaste, prophétique, méconnu parce qu'il ouvre des perspectives auxquelles personne n'était préparé, transgressant des frontières ou des tabous qui, en réalité, n'étaient que des conventions. Cette représentation a trouvé (en particulier dans l'École de Francfort) une formulation abstraite, philosophique, à laquelle beaucoup d'entre nous adhèrent spontanément, dans l'idée qui identifie la culture au *positif* ou à la *positivité*, institutionnelle et idéologique, cependant que l'art représenterait l'élément de *négativité* critique, ou de « déconstruction »

des apparences et des valeurs, sans lequel il n'y aurait pas de mouvement historique, pas de positivité qui reste « vivante ».²

Notons que cette dialectique trouve des formulations à peu près équivalentes dans bien d'autres couples de notions courantes, dont la différence ou différentielle sert à penser la tension de l'invention et de la reproduction, ou de la rupture et de la continuité, comme un jeu du négatif et du positif : ainsi « science » et « technique », ou « éthique » et « normes juridiques », « esprit » et « lettre », « pouvoir constituant » et « pouvoir constitué », etc. Ce fut, entre autres, le mérite de Walter Benjamin que d'avoir montré qu'elle se complique, ou se déplace, à partir du moment où la reproduction et ses techniques propres deviennent une condition de la création elle-même – laquelle par conséquent n'est pas tant un acte pur et unique précédant la reproduction qu'une tentative critique pour en modifier le cours ou en exhiber les discontinuités et les erreurs, dans un rapport totalement différent au « public ».³

Mais une autre raison, plus immédiate et plus politique, me conduisait à invoquer à nouveau cette distinction. Elle venait, dans le contexte français, du cercle

2. Ce n'est pas le lieu ici de confronter ce schème au schème inverse, inspiré de Nietzsche, qui assigne à l'art la positivité (ou créativité) absolue, à la culture la négativité réflexive. Dans les utilisations courantes les deux sont souvent interchangeables.

3. Il est vrai que cette idée est chez Benjamin – avant tout dans le fameux essai de 1935, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (« L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », in *Essais 2, 1935-1940*, Denoël-Gonthier 1983, p. 87 et sv.) – indissociable d'une grande utopie de la pénétration des « masses » comme telles dans le champ de la création artistique (qui se réfère aux « tendances » qu'il croit pouvoir observer dans l'émergence de « l'homme nouveau » soviétique : il y aurait là un objet de discussion critique spécifique).

vicieux où semblaient tourner les discussions sur la fonction démocratique de la culture. Ces discussions sont avivées par la confrontation entre deux discours : pour l'un, conservateur, identitaire, la « défense de la culture » apparaît comme le rempart contre la destruction du lien social et de la personnalité, la décadence des institutions nationales et de la forme-nation elle-même qu'entraîneraient le libéralisme sauvage, la mondialisation purement économique et marchande ; pour l'autre, post-national et post-moderne – mondialiste plutôt que cosmopolite –, la mondialisation en abolissant progressivement les frontières, en fluidifiant les identités et relativisant les appartenances, créerait pour la première fois les conditions d'une véritable « culture mondiale » ou « globale », qui serait aux moyens de communication contemporains ce que la culture scolaire des XIX^e et XX^e siècles a été à l'âge du livre, du journal et de la radio-diffusion. C'est la circularité, et la stérilité, de cette alternative, ainsi que l'ambiguïté des regroupements politiques auxquels elle donne lieu entre des forces venant de camps opposés, selon les modèles déjà expérimentés au cours du XX^e siècle de la « révolution conservatrice » et de l'« anti-impérialisme », qui pouvait suggérer de faire intervenir ici l'idée de *l'art* comme instance essentiellement différente de la *culture*, susceptible de nous aider à résister aux dichotomies du particulier et de l'universel – pour y introduire le jeu de la fiction et de la distanciation. C'est, par exemple, ce que j'avais moi-même tenté de faire à l'occasion de débats publics suscités en France par l'offensive du Front national contre les institutions de la « culture de masse », soupçonnées d'élitisme et de cosmopolitisme, dans une surenchère de nationalisme populiste.

Mais comment faire fonctionner une telle opposition, et comment faire en sorte qu'elle ne soit pas la reconduction tout aussi stéréotypée des antithèses romantiques entre la création et l'institution, la révolte et le consensus ? Tournons-nous donc vers les travaux et les œuvres qui nous sont présentés dans le cadre de la *Documenta*.

Il y a ici au moins un artiste, et non le moindre, qui fait état d'une telle distinction dans le commentaire dont il accompagne son œuvre : c'est Michelangelo Pistoletto à l'occasion de la présentation de *l'atelier de l'homme noir (l'Ufficio dell'uomo nero)*. Pistoletto écrit noir sur blanc que l'art est aujourd'hui une instance radicalement distincte de tout ce qu'il a fallu entendre jusqu'à présent par « culture » et par « civilisation ». L'art serait la contestation ou mieux le dépassement des oppositions qui normalisent la vie sociale : notamment celle du « sens » et du « non-sens ». On croit entendre l'écho de l'exigence surréaliste d'atteindre un « point suprême » ou « point sublime » d'unité des contraires, mais selon d'autres voies. Pistoletto explique que c'est à l'art qu'il revient de prendre et faire prendre conscience du déséquilibre gigantesque qui s'est créé entre la rapidité des communications, abolissant les distances matérielles entre les « terriens » de toute origine, et la lenteur, la résistance des « différences » culturelles venues du fond des âges, qui les éloignent infiniment les uns des autres, ou font obstacle à leur compréhension. Pour « médialiser » ces deux extrêmes apparemment incompatibles, il faudrait renverser le rapport traditionnel entre pensée et art, reconnaître un primat à l'art et à sa matérialité radicale, mais aussi à son pouvoir de fiction ludique

– dont témoigne l'invention d'un logiciel permettant à chacun de se forger une « écriture généralisée », dont les caractères font penser à la fois aux pictogrammes d'Henri Michaux et aux hiéroglyphes de civilisations disparues.

Je ne veux pas discuter abstraitement l'idée de Pistoletto, comme s'il s'agissait d'une théorie, mais tout de suite placer en regard – selon la logique d'une exposition qui offre une multiplicité de parcours, un simple objet présent à l'orée de l'exposition : c'est le *container* de Sigalit Landau, situé au bout du quai du *Kulturbahnhof*. Un journal français (*Libération*) a dit méchamment : certaines installations de cette *Documenta* sont « indiscernables » en tant qu'œuvres d'art, par exemple il faut *savoir* que ce container est là de façon intentionnelle, qu'il a une valeur symbolique, ou métaphorique, et qu'il ne s'agit pas tout simplement d'un container de la *Deutsche Bahn* comme elle en a des milliers d'autres au long de ses voies. En effet les objets et les événements de Pistoletto sont spectaculaires, alors que le container de Landau se situe à la limite de l'indiscernable. Forçons cette opposition, qui bien entendu laisse place à toutes sortes d'intermédiaires (par exemple les collages d'affiches de Suzanne Lafont dans les passages souterrains du *Strassenbahn*, qu'on confondrait aisément à première vue – n'étaient leurs reflets sanglants – avec des publicités d'agences de voyage à bon marché pour Istanbul ou pour Francfort). Le container de Landau est l'un des millions qui, sur tous les chantiers de la terre, abritent des outils, des matériaux ou des débris, mais aussi servent de *home* pour des travailleurs temporaires, généralement des migrants ou des colonisés, de toute façon des

déracinés. Les deux masses de carrier déposées tout au fond donnent une fiction d'échelle – à ceci près que le monticule de fonte sur lequel elles reposent peut figurer ou un simple tas de terre, ou une montagne, de celles qui, comme le Mont Sion ou le Sinaï, symbolisent la Terre entière. Ainsi la terre est enfermée dans l'habitat de ses pionniers, qui pour se l'approprier la retournent et la détruisent. L'objet de Landau a donc une dimension tragique, et par contraste il fait ressortir la puissante dimension comique des objets et des montages de Pistoletto (comme le miroir horizontal en forme de lit, un de ceux qui provoquent à la fois l'hilarité et le malaise).

On pourrait étendre cette opposition à la confrontation entre l'idée d'un *art pauvre* (*arte povero*), dont Pistoletto fut l'un des promoteurs, et celle d'un art, non de la pauvreté, mais de la paupérisation, et de la violence de la paupérisation. Il apparaît ainsi de façon sensible que l'*arte povero* a pour condition une extrême richesse, qu'il en exprime la quintessence, ou plus exactement le moment où il lui faut se retourner contre elle-même, ascétiquement. Voici à nouveau une gamme de significations et d'oppositions qui surgit. J'en suggère seulement deux développements possibles.

D'une part, grâce au montage que constitue l'exposition, et dont on voit bien qu'il ne représente pas tant une *historisation* ou *historicisation* des moments de l'art contemporain qu'une *problématisation* de ses permanences et de ses renversements, on peut utiliser certaines œuvres comme instruments de lecture critique de la différence entre les autres. Il faut faire le détour par la façon dont Landau, au bout du quai, élabore tragiquement l'idée de pauvreté pour revenir aux deux

grandes salles jumelles de Pistoletto et d'Oiticica, voir émerger la question des « deux pauvretés », ou des deux « simplicités », l'une et l'autre susceptibles de capturer le désir : celle du Nord et celle du Sud, celle de l'épuration des formes (*oggetti in meno*) et celle de la récupération des matières (les « trans-objets »), celle du miroir et celle du tissu.

D'autre part (mais ce n'est sans doute que l'autre face du même problème), on voit que la distance de l'art à la culture, et la mise en question des fétiches de la culture par les inventions de l'art, peuvent s'établir dans les directions les plus opposées, bien que recouvertes par des signifiants communs, comme pauvreté, simplicité ou matérialité. Je remarque ici que Landau est ce qui ressemble le plus à un hyperréalisme, Pistoletto à un art symbolique, Oiticica à un art magique, bien que l'exposition se tienne dans l'ensemble éloignée de ces extrêmes, et des vulgarisations auxquelles ils donnent lieu. Elle cherche les différences élémentaires : luxe et dénuement, comique et tragique, réalisme et symbolisme. C'est pourquoi on a tendance à dire que son point de vue est trop « conceptuel ».

Mais le fait qu'il y ait ainsi des directions opposées à découvrir dans le trouble et la critique des traditions, des genres, des scénarios qui constituent la culture, n'est-il pas un aspect caractéristique de la « mondialisation » en cours ? Ou du moins ne fait-il pas signe, métaphoriquement, vers la contradiction des effets qu'elle produit, dans la mesure où elle confronte sans intermédiaires, en une multiplication de court-circuits, des cultures différentes, ou mieux encore, des stratégies individuelles et collectives d'utilisation des cultures aux fins de reconnaissance ? C'est ce que je voudrais

examiner en évoquant brièvement, comme je l'ai annoncé, trois questions de nature théorique. La première, je l'ai dit, porte sur *le monde, l'image, le discours*.

À nouveau, partons de ce qui nous est présenté. Mais d'abord, avant d'évoquer des œuvres particulières, je dirai un mot de la question du « parcours ». Pour ma part je ne ressens pas ce parcours, avec sa linéarité descendante (de la gare à la rivière, à travers la ville), comme une contrainte insupportable. On peut sauter des étapes, remonter, faire des boucles. Catherine David a conçu son exposition comme une installation d'installations, en demandant aux artistes de s'y loger. Elle propose donc l'idée que l'exposition (*Ausstellung*, comme on dit d'un ensemble d'œuvres d'un ou plusieurs artistes, mais aussi *Auslegung*, comme on dit en philosophie d'un concept) comporte un sens, qui doit faire l'objet d'un déchiffrement ou d'une élaboration, provoquer une réaction. Mais elle ne dit pas lequel : probablement ne le sait-elle pas, en tout cas elle ne saurait l'exprimer *a priori*, dans un programme. Elle nous propose de le chercher avec elle. Il est vrai qu'il y a quelque chose de violent dans ce *double bind* : on vous dit qu'il y a un sens, ou qu'il ne peut y avoir de non-sens, mais vous ne pouvez pas le déterminer de façon univoque, ce n'est pas une « histoire » – ce n'est pas « l'histoire de l'art dans la seconde moitié du XX^e siècle », telle qu'on l'exprimerait dans un manuel pour en tirer, précisément, un bilan culturel.

Il y a bien, cependant, une intention pédagogique et démonstrative, et elle est au moins *négative*. Je crois la déceler dans la convergence des dispositifs qui, de Broodthaers (le « Musée des aigles ») à Koolhaas (la « Rivière des perles », mégalopole à venir), ou de

l'extrême raffinement de Richter à l'extrême grossièreté de Höller et Trockel (la « Maison aux cochons » dans laquelle les spectateurs se perçoivent les uns les autres au milieu des animaux), font *dire* à l'art et aux artistes contemporains, parfois à leur corps défendant, mais au plus près de leur pratique réelle, la fin d'une triple illusion qui était essentielle à l'institution moderne de la culture, et donc le passage d'un régime de fiction à un autre, désormais irréversiblement accompli. Fin de l'illusion d'*éternité* des œuvres, fin de l'illusion de leur *evidence*, fin de l'illusion de leur *ubiquité*.

L'illusion de l'éternité, ce n'est pas simplement l'idée romantique selon laquelle l'œuvre d'art serait, dans le flux de l'histoire, ce qui fait exception à ce flux ou le transcende (ce qui ne serait jamais « anachronique » : on se souvient d'une phrase célèbre de Marx sur l'éternelle enfance des Grecs). Ce peut être, par un renversement apparent, l'idée que chaque œuvre est insérée dans un moment de l'histoire (l'histoire de l'art, et par là l'histoire tout court), qui lui assigne sa place de façon unique, et ainsi en éternise la signification (dans le fameux « musée imaginaire »). Or le montage de la *Documenta* nous dit au contraire : non seulement les œuvres, les moments de l'activité artistique, peuvent être éphémères, mais ils peuvent et doivent *se transformer* à mesure que le temps passe, au gré de successives rencontres avec le public, pendant la vie de l'artiste et encore au-delà⁴. C'est pourquoi les préparations

4. Un des effets les plus intéressants de cette transformation, et de l'accent qui est mis sur elle, est la mauvaise grâce des héritiers de l'artiste, qui bien sûr se vivent comme gardiens de l'éternité, ou du « temps propre » des œuvres, à en autoriser un nouveau mode de présentation. Ce fut, semble-t-il, plusieurs fois le cas à la *Documenta*.

secrètes, comme l'*atlas* de Richter, les enregistrements *a posteriori* (*Ein Balanceakt/A Balancing Act* de Müller, évoquant à la fois la plantation des « 7000 chênes » de Beuys et le forage du « Kilomètre vertical » de Walter de Maria sur le *Friedrichsplatz*), ou les restes de constructions détruites (comme la maquette et les plans du « Pavillon de Sonsbeek », d'Aldo van Eyck), peuvent en venir à faire partie de l'œuvre elle-même. L'« œuvre » est un lien, un mouvement de transit entre ses propres manifestations, toujours approchées et toujours différentes.

Mais ceci conduit à la destruction ou déconstruction de l'illusion d'*ubiquité*⁵. Selon cette illusion, l'œuvre d'art serait identique à elle-même quel que soit le lieu où elle surgit, pourvu que certaines conditions minimales de conservation et de présentation soient réunies. Il faut bien mesurer à quel point un tel postulat est essentiellement attaché à la commercialisation des œuvres d'art, à leur procès de « circulation » sur un marché mondial qui englobe des lieux successifs, des acheteurs publics et privés. Ce serait « la même œuvre » qu'on achète et qu'on vend, ou qu'on donne, dans un incessant tourniquet où l'on verrait se succéder les possesseurs, les apparitions

5. J'emploie ici, à première vue, le terme « ubiquité » à rebours de l'usage que Valéry en faisait dans son article de 1928, « La Conquête de l'ubiquité » (Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Bibliothèque de la Pleiade, 1960, p. 1284-1287), dont Benjamin cite un extrait en exergue de son essai *Das Kunstwerk...* : Valéry appelle « ubiquité » la possibilité pour « une œuvre » (en particulier musicale, mais il anticipe la même situation pour les œuvres picturales) d'être simultanément présente pour une multiplicité de spectateurs ou d'auditeurs en tout point du globe ; je désigne par là, par une projection rétrospective, le fait pour l'œuvre-objet de n'avoir pas de site propre (mais d'être appropriée dans une infinité de sites, apparemment interchangeables). Je suggère ainsi qu'une même métaphysique de l'identité traverse ces différentes phases.

au grand jour et les disparitions, mais qui la laisserait elle-même indifférente⁶. C'est aussi le principe des expositions : on *prête* une œuvre ou on la loue, elle sort d'un musée ou d'une collection, mais pour y rentrer ensuite. On l'assure, d'ailleurs, contre toute altération, au prorata de sa valeur marchande. Cette convention peut être mise en défaut par une stratégie frontale, qui est celle du « happening », ou par une tactique plus subtile, qui me semble dominer toute une partie de la *Documenta* : elle consiste à inclure dans leur présentation l'histoire des œuvres, de leur contexte originel et de leurs transformations successives, de la trace qu'elles emportent et qu'à la limite elles « sont ». Ce qui produit un effet de signification particulièrement fort quand les événements originaires sont aussi des actes politiques, et un trouble intellectuel très grand lorsque, par là même, la différence entre la *présence* d'une œuvre et sa *représentation*, ou son évocation à travers des films, des images, des maquettes, en vient à perdre toute importance, voire à s'abolir purement et simplement⁷. Bien sûr l'orientation thématique de la *Documenta X* vers les questions de l'espace géographique et urbain incitait naturellement à aller dans ce sens, mais il semble que l'idée ait été intentionnellement généralisée, ou qu'on se soit posé la question de savoir jusqu'où elle peut être étendue. Ce qui permet

6. La façon dont a été médiatisée, récemment, la dation aux Musées nationaux français du tableau de Courbet, *L'Origine du monde*, par les héritiers de Jacques Lacan qui lui-même le possédait en secret, fut comme le paradigme de ce procès.

7. C'est ici – mais je laisse ce point de côté – qu'il conviendrait de s'interroger sur les analogies et les différences entre le nouveau mode d'existence des œuvres d'art contemporaines, comme « présentation » (*Vorstellung*) ou « représentation » (*Darstellung*) d'elles-mêmes, que suggère la *Documenta*, et un certain modèle *théâtral* généralisé de la culture.

de prendre conscience du fait que l'exposition est elle-même un événement esthétique, un contexte de sens pour les œuvres, dont elles ne sortiraient pas indemnes.

Mais alors on débouche sur une troisième leçon critique, qui est peut-être la plus importante : c'est la levée de l'illusion *d'évidence*, ou si l'on veut prendre les choses à l'envers, de l'illusion *d'ignorance*. On touche là un élément crucial du régime bourgeois de l'art, ou de son régime « culturel », bref de la fonction de l'art dans la constitution d'une culture bourgeoise.

La culture de la Renaissance (première « modernité ») avait fait de l'art une activité inséparable de la science, voire une forme très haute de la science : non pas ésotérique, mais destinée à une élite et pratiquée activement par elle. Aussi allait-il de soi (comme on le comprend par exemple à Urbino) que la contemplation des œuvres d'art suppose toute une formation, et de multiples savoirs abstraits. Au contraire, la culture bourgeoise (ou la « seconde modernité ») a fini par refouler totalement cette relation constitutive de l'art au savoir, sauf, bien entendu, à développer un savoir spécialisé *sur l'art*, sur la création et les œuvres : « esthétique », « histoire de l'art ». Puis ce savoir spécialisé (mimétique de la « science ») est vulgarisé : on donne des conférences, publie des guides, aujourd'hui des CD-ROM, etc. Mais l'idée fondamentale reste que l'art comme tel produit un effet qui serait de l'ordre de la sensation pure, du *feeling*, dont le noyau est une évidence, une immédiateté des significations. Même la culture artistique académique, para-scolaire, doit au bout du compte procurer les moyens de cette immédiateté. Elle se conçoit comme une éducation du goût. Bien sûr ceci n'est possible que dans *les limites d'une culture déterminée* (et il y a une

relation circulaire entre les deux). C'est-à-dire en pratique dans les limites d'une culture nationale, ou nationalisée, qui a fixé les stéréotypes du sentiment, le code des signes perceptifs et des allusions historiques ou sociologiques. On sait aussi – c'est le cœur des travaux de Bourdieu et d'autres – que cette prétention a pour contrepartie l'influence déterminante, mais cachée, des « pré-savoirs » culturels, et par conséquent un constant effet de discrimination sociale, corrigé par des mécanismes pédagogiques plus ou moins efficaces. Car c'est un *habitus* de classe qui confère aux uns, et retire aux autres, la capacité de percevoir « spontanément » la fonction représentative ou allégorique des œuvres, peintures, sculptures ou monuments, derrière lesquelles se cachent des récits et des arguments.

L'illusion d'évidence a donc un lien historique très étroit avec le développement d'une société bourgeoise (avec sa « publicité » ou « civilité » propre) et la mise en place d'un État qui est à la fois *national* et *social*, et démocratique dans ces limites. Mais la *Documenta* qu'on nous propose fait tourner ce mécanisme à l'envers, en attribuant une importance exceptionnelle, non seulement aux contextes d'origine des œuvres, mais aux *informations supplémentaires* dont il faut disposer pour en percevoir le sens : par exemple des informations sur le problème israélo-palestinien (David Reeb), ou sur les opérations immobilières à New York (Haacke), ou sur la publicité (évoquée dans l'entreprise parodique de Broodthaers), ou sur l'histoire personnelle d'un peintre comme Gerhard Richter. Elle ne dit pas qu'il faudrait *tout savoir du monde* pour apprécier une œuvre ou en ressentir l'effet (c'était en un sens l'utopie de la Renaissance), ou qu'il faudrait savoir *ceci* (les circonstances) plutôt que *cela*

(les intentions). Mais elle dit que la rencontre des œuvres est l'occasion d'une redistribution des savoirs, parce que la jouissance en dépend, et elle dispose un certain nombre de moyens pour cela. On peut dire si l'on veut que c'est de l'intellectualisme, mais il est plus intéressant à mon avis d'attirer l'attention sur certaines conséquences esthétiques qui en découlent.

Premièrement cela veut dire que *l'exposition* des œuvres (Jean-Luc Nancy et Jean-Christophe Bailly diraient leur « comparution »), qui est le mode même de leur remise en jeu, de leur transformation et par conséquent de leur vie, est indissociable de l'adoption d'un *point de vue* intellectuel : partial, certes, mais point arbitraire pour autant. Ce point de vue a toujours une dimension politique, ou il constitue une confrontation avec les conditions et les intentions politiques du travail de l'artiste. Mais surtout il *engendre une temporalité propre à chaque œuvre*. Au lieu de l'inscrire une fois pour toutes à sa place, en un lieu, en un temps que refléterait une subjectivité individuelle, il montre qu'elle ne cesse de bouger, et sous nos yeux encore. Cela veut dire aussi qu'on est en rupture absolue avec l'idéologie qui préside à une certaine « mondialisation de la culture », qu'elle s'opère ou non par le biais des moyens de communication électroniques, et qui de ce point de vue serait plutôt la consécration de l'ancien que sa révolution. Car cette idéologie porte à son maximum le refoulement des pré-savoirs, elle proclame l'avènement d'une universalité des idées, des images, des mots et des affects qui serait indépendante de tout savoir. En effet le savoir dont la transformation accompagne celle des œuvres est toujours *local*, même et surtout s'il met en communication *plusieurs lieux*. De ce point de vue, la *Documenta*

me paraît avoir une signification de *résistance*, mais non pas de *réaction*, car la « post-modernité » se trouve ainsi elle-même intellectualisée et historicisée. Plus généralement ce qui court à travers toute cette démonstration critique, c'est la question de l'historicité : par delà les « grands récits » téléologiques de l'histoire universelle, par delà le contre-récit apocalyptique d'un effondrement du sens ou d'une disparition de l'histoire dans l'espace géo-politique et géo-communicationnel, que pouvons-nous apprendre des modalités de constitution de l'histoire et de transformation du savoir, en suivant le destin des œuvres d'art ?

Et je voudrais illustrer ceci par deux exemples qui, à nouveau, partent en sens opposé : celui de la photographie et celui du dessin. L'un et l'autre *encadrant la peinture* dont on a dit l'absence relative dans cette *Documenta*, et par conséquent l'évoquant, ou regagnant sans cesse leur place à ses dépens, et se laissant en échange déterminer et diriger implicitement par elle, occupent ici une place privilégiée. Je n'ai pas la prétention de dire pourquoi, ni tout ce que cela implique, mais deux traits au moins m'ont frappé.

Du côté de la photographie, je pense par exemple à Gordon Matta-Clark (*Window Blow-Out*) et Hans Haacke (*Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971*), mais aussi à Lothar Baumgarten, ou de tout autre manière à Richard Hamilton (*Seven Rooms*), il apparaît non seulement que celle-ci n'est pas le double ou le concurrent du tableau, sous le genre commun de *l'image (Bild)*, mais qu'avec son histoire propre (toute photographie ou série de photographies a une histoire complexe, depuis sa prise jusqu'à son classement, son

collage, son incorporation à d'autres dispositifs), elle constitue l'élément privilégié de la communication des genres artistiques entre eux, du passage de l'un à l'autre et de l'un dans l'autre, suivant une horizontalité qu'on pourrait appeler démocratique, et qui contraste fortement avec la verticalité des hiérarchies et des séparations inhérentes à la culture bourgeoise. Préfigurant la vidéo, mais avec une complexité et une plasticité que celle-ci n'a peut-être pas encore atteinte, la photographie est aussi le médium privilégié de l'aller et retour entre les images et la ville, ou plus généralement l'*environnement* (*Umwelt*), qu'elle reproduit pour venir ensuite s'y insérer, ou s'y placarder, et le contester. Il y a plus d'histoires dans une photographie aujourd'hui que dans un roman, et il y a autant de modalités de reconstituer l'histoire que de styles photographiques.

Du côté du dessin, maintenant, dont on nous propose ici des concepts extrêmement variés, purs ou mélangés avec d'autres pratiques, je voudrais relever un exemple qui m'a beaucoup frappé, celui de Martin Walde (*Loosing Control*). Nous sommes ici (au milieu des autres produits de son industrie) devant un dessin postérieur à la bande dessinée et au cinéma comme à la calligraphie et à la typographie, dont l'effet le plus immédiat est de faire *exister la voix dans l'image*, avec une présence très forte presque hallucinatoire. Cela ne tient pas seulement à ce que les textes courant auprès des silhouettes de personnages esquissés dans le métro ou dans la rue, sont fragmentaires, ou répétés, mais à ce que leur disposition suggère un statut intermédiaire entre le commentaire du dessinateur, qui serait proféré comme à mi-voix, les bribes d'un monologue des personnages qui serait saisi par intermittence, et le discours

intérieur du spectateur cherchant à comprendre ce qui est représenté : la scène devient ainsi le lieu d'une indistinction relative des voix, et donc une des façons les plus fortes qui soient de « faire entrer » le spectateur dans le tableau, *opposée* à beaucoup d'égards à ce que suggérerait la perspective classique, en ce qu'elle n'est pas rigoureuse mais incertaine, non totale mais fragmentaire. Je dirai que métaphoriquement cette voix dans l'image signifie aussi la position dans laquelle nous sommes désormais face au monde mondialisé ou de la mondialisation – du moins peut-on la comprendre ainsi dans le cadre où nous la recevons ici. Par rapport à ce monde nous ne sommes jamais dans la position d'en *dominer l'image* par un discours extérieur, un « métalangage » comme celui d'une théorie de l'histoire ou d'une théorie de la culture. Nous ne pouvons dominer sa complexité, son devenir, etc., par des scénarios discursifs totalisants, parce que la voix dont nous nous servons est toujours un fragment du monde lui-même. Elle se distingue provisoirement et partiellement de l'image, mais du même coup elle la fragmente et la brouille.

Si nous joignons cette leçon avec celle des histoires photographiques, nous pouvons aboutir à l'idée suivante, doublement négative ou si l'on veut *finie* : le monde, et par conséquent la mondialisation, sont incompréhensibles en tant que totalité, et leur devenir est imprévisible ; mais cet effondrement global du métalangage, y compris celui du métalangage révolutionnaire qui rêvait de faire tenir tout l'avenir de l'humanité dans les représentations et les mots d'ordre d'un seul sujet collectif – *a fortiori* celui du métalangage communicationnel – n'est pas la fin de l'historicité. Plus les images en effet prolifèrent, plus elles se mettent à « parler »,

plus aussi leurs possibilités d'assemblage renvoient à des constructions d'histoire, et à des pratiques d'historisation. L'histoire est de moins en moins donnée, mais elle peut se construire partout.

Le temps passant, et la longueur de cet exposé risquant de dépasser les bornes, je vais condenser dans un seul développement les deux questions suivantes que j'avais annoncées : celle de la *décomposition des identités* et celle de *l'universalisme*. En vérité ce ne sont que l'envers et l'endroit du même problème, mais, fidèle à ma méthode qui consiste à essayer de retrouver les enjeux théoriques à partir des œuvres mêmes, je suis obligé de déplacer l'accent tantôt vers un aspect, tantôt vers l'autre.

Je ne vais donc pas essayer, une fois de plus, de déterminer par des arguments théoriques si ce qui l'emporte dans le cours du monde actuel est l'individualisme absolu, triomphant ou désespéré suivant les cas, la déterritorialisation généralisée, l'abolition des différences entre la pensée réelle et la pensée virtuelle, ou bien si c'est le choc en retour des identités collectives, la multiplication des barrières et des ségrégations (mais aussi, ne l'oublions pas, le développement des métisages, des *new ethnicities* ou des identités syncrétiques qui s'inventent au jour le jour dans les quartiers populaires des *world-cities* post-nationales et post-coloniales). Les plus intéressantes, parmi les théories qui nous en sont proposées, montrent que ces deux aspects ne s'excluent pas, qu'il sont en réalité deux pôles d'un même processus surdéterminé, et que par conséquent seules des analyses transversales dans lesquelles soient pris en compte à la fois les processus économiques

impersonnels et les processus de subjectivation, la « scène » du réel et celle de l'imaginaire qui pourtant ne se touchent pas l'une l'autre, sont susceptibles de nous aider à interpréter chaque conjoncture. En conséquence (et là encore la leçon de Benjamin ne cesse de nous éclairer), le monde dans lequel nous vivons désormais, monde de la mondialisation ou plutôt de la *nouvelle mondialisation* (puisque la première avait commencé avec la découverte et la destruction des Amériques), n'est *ni* le monde de la transparence réciproque, de la traductibilité intégrale des expériences et des discours, même s'il dispose à nouveau potentiellement d'une « langue universelle », *ni* le monde de l'incommunicabilité, de l'intraductibilité des cultures, qu'il s'agisse de cultures de classes sociales ou de cultures ethniques, religieuses, esthétiques. Il est le monde des *tentatives de traduction*, qui laissent toujours un « reste » – mais ce reste est à son tour la condition du désir de communiquer.

La philosophie devrait, dans le meilleur des cas, nous aider à réfléchir sur ce point, de même qu'elle devrait nous aider à articuler nos concepts de l'universel avec les tensions du processus de mondialisation. L'universel a certes une signification *extensive* : c'est ce qui s'adresse à tous les hommes (ou au plus grand nombre possible) pour les englober dans un ensemble unique, les ranger sous une même « loi », et qui en ce sens *neutralise* ou *relativise* leurs différences (que ce soit par un statut juridique commun, par la soumission à une même autorité, par l'espérance d'un salut commun, ou par la participation à un même marché). Mais il a plus profondément une signification *intensive* : c'est ce qui pose, symboliquement et pratiquement, *l'égalité* (et l'égalité libérale, l'égalité digne) de tous les hommes quelles que soient

leurs différences, si ce n'est au moyen de ces différences. Cette universalité intensive ne peut venir que d'un intérêt partagé, d'une ou plusieurs pratiques communes. Les choses seraient trop simples si, de ce point de vue, l'universalisme intensif – autrement dit l'égalité – était, soit absolument du côté de la mondialisation, soit absolument du côté de la résistance ou de l'invention des communautés. Justement elle est partagée, en suspens entre ces deux principes, de même que naguère – dans une crise interminable qui n'est pas terminée, et qui ne le sera peut-être jamais – elle a été en suspens entre le principe religieux et le principe laïque, séculier.

Mais revenons, comme je l'ai annoncé, et pour un dernier parcours, aux œuvres, aux travaux d'art. De même que tout à l'heure nous sommes allés des objets aux images, nous irons inversement de quelques images à quelques objets. En l'occurrence des photographies et des vidéos d'un côté, des masques et des jouets de l'autre.

À nouveau des photographies, pour commencer. En partie les mêmes, bien sûr. Un des thèmes qui court le plus manifestement dans les séries qui nous sont présentées, c'est le thème de *l'espèce humaine*, traditionnellement alimenté par la question de son *unité* et de sa *diversité*, hanté par le problème de savoir si l'unité de l'espèce humaine se laisse représenter ou instituer autrement qu'au prix du génocide et de l'ethnocide. Nos séries photographiques évoquent ces questions éthiques, mais elles le font au travers d'un prisme constitué par l'étrange réversibilité du temps, ou son fonctionnement à l'envers – sa « rétroerspective » –, et qui met en jeu l'ambivalence actuelle du rapport entre la nature et la culture.

Ainsi les séries et montages de Lothar Baumgarten : on sait (encore un savoir qui doit nous être communiqué) que les Indiens de l'Amazonie dont il nous raconte photographiquement l'histoire, dans la grande tradition du voyage ethnologique, sont de « vrais Indiens » ; et pourtant ils sont d'une certaine façon aussi fictifs que les objets variés – plumes, paysages, jambes de femme – qui dans une autre série forment un atlas de fragments et de marges du monde civilisé. C'est que ces Indiens n'ont pas été à proprement parler *découverts*, mais *retrouvés*, comme le temps lui-même, à partir d'un mythe familial et social. Il s'en dégage un curieux sentiment d'optimisme : comme s'ils n'étaient pas promis à l'anéantissement, mais forts, dans leur fragilité même, d'une indéradicable capacité de survie. Ces « primitifs » ne représentent plus ni le passé ni l'avenir de l'homme, mais ils viennent *après l'institution*, qui impliquait leur mort. Comme viennent après l'institution, dans un tout autre registre, les vidéos de la *cave of memory*, la caverne « platonicienne » de Syberberg. Cette fois c'est l'Allemagne, la *verspätete Nation*, qui est interrogée avec les moyens de l'anticipation. Nous pénétrons dans la machine cérébrale d'un sujet qui ne se consolera jamais, selon toute apparence, qu'ici le jeune soit vieux et que le vieux soit jeune, ou le vivant mort et le mort vivant (de cette unité des contraires Faust, et mieux encore le jeune Prince de Hombourg incarné par un Oskar Werner proche de sa fin est le symbole). Dans ces montages si différents, il n'y a plus que de la culture, mais menaçant de se disloquer.

Inversement, voyons les photographies de Marc Pataut, prises sur le site de la construction du futur Stade de France, dans la Plaine Saint-Denis, avant l'expulsion

des squatters qui s'y étaient installés et le début des grandes excavations. C'est une friche post-industrielle, intermédiaire entre deux séquences historiques de construction lourde, l'une typique de la modernité économique (les grandes usines), l'autre typique de la post-modernité (la Coupe du monde de football, le spectacle de masse destiné à canaliser la violence des foules). Marco Ferreri avait tourné dans le trou des Halles, au cœur de Paris, en usant d'objectifs photographiques spéciaux, une parodie de western et d'extermination des Indiens (*Touche pas à la femme blanche*). Les photos de Pataut montrent, elles, la nature après la culture et la rencontre des cultures, qui surgit maintenant dans les marges de l'urbanisation, au rythme des destructions et reconstructions, la *seconde nature* éphémère de l'histoire de l'humanité. Mais alors que Robert Adams, en Californie, se contentait d'objets abandonnés et d'effets d'érosion (d'ailleurs magnifiques), Pataut, plus politiquement, montre des hommes en situation de pionniers dérisoires dans cette nature post-culturelle, hommes de toutes races et de toutes couleurs qu'une même nécessité globale et une même contingence locale ont rassemblés pour quelques temps dans les banlieues de la mondialisation.

Après l'institution, après la culture, dans ce que Pasolini avait appelé la *dopo-storia*, la « post-histoire » ou l'histoire « après-coup » : ruines ou seconde nature, dégénérescence ou recommencement, voilà sans doute une partie de l'imaginaire de la mondialisation, qui forme comme l'envers des machines communicationnelles, de la *bigness* et des mégalofoles d'un Rem Koolhaas. Ce sont des questions anthropologiques fondamentales, accessibles par l'art, mais qui ne sauraient à mon sens

déboucher sur la question : « Y a-t-il une culture mondiale ? » (ou : à quelles conditions y en aura-t-il une ? ou : comment sortons-nous du type de « culture mondiale » qui est derrière nous et nous poursuit comme notre ombre ?), à moins de faire entrer en scène aussi d'autres traits de civilisation et modes de subjectivation. Je voudrais donc évoquer ici quelques objets, d'ailleurs rassemblés au voisinage immédiat les uns des autres dans les salles de l'Ottoneum : les masques, les costumes « sensoriels » et les instruments de Lygia Clark (*Mascaras sensoriais, O eu e o Tu : série roupa-corpo-roupa*, etc.), les jouets, meubles, albums rassemblés par Christine et Irene Hohenbüchler dans leur *Kommunikationsraum*, les visages, les plâtres, et le « nid d'amour » (*Liebesnest*) de Thomas Schütte.

Nous sommes ici à un autre niveau de description de ce qui fait l'espèce humaine : celui des *limites* inconscientes permettant de définir le « propre de l'homme », l'appartenance à l'espèce, la normalité des comportements, dont on va isoler ou mettre en scène *un trait* décisif, au risque du malaise et du scandale : limite sacrée (on disait « tabou », naguère) de l'anthropophagie chez Clark (il semble en effet que l'homme soit l'une des seules espèces à pratiquer l'autophagie, en tout cas la seule à la ritualiser, et il serait bien difficile de comprendre toutes les déterminations de la sexualité humaine sans faire référence à cette limite, de même qu'à l'« interdit » de l'inceste – dont nous savons bien qu'il n'existe que par sa transgression au moins fantasmatique) ; limite de la rationalité que représente le jeu, et que les sœurs Hohenbüchler saisissent au point troublant où se rejoignent l'enfance et la folie, c'est-à-dire où la question se pose de savoir pourquoi ce qui est

normal à un certain âge est pathologique à un autre ; limite entre l'animalité et l'humanité enfin, dans la représentation de l'amour, de la fidélité, du couple et de l'accouplement (à moins que ce ne soit un jeu de miroir mythique, comme dans les *Mythologiques* de Claude Lévi-Strauss), que Thomas Schütte ne nous montre pas (puisque'elle est imprésentable), mais dont il suggère la contrainte – assez perversement.

Ce qui est indiqué, entre autres, dans ces rapprochements, c'est que toutes ces « limites » (le tabou de l'anthropophagie, l'indistinction de l'enfance et de la folie, l'animalité du comportement amoureux), sont bien entendu *relatives*. Elles ne sont pas du tout perçues, vécues, codifiées, sacralisées de la même façon par toutes les « cultures », même au sein du monde dit développé ou civilisé, entre Nord et Sud, Orient et Occident. Je dis sacralisées, car ce lieu de l'exposition est l'un des très rares où la dimension de la loi symbolique soit présente, exhibée comme telle : mais elle ne l'est pas dans le registre de la croyance, ou de l'herméneutique, elle l'est plutôt de façon séculière, dans une proximité aussi grande que possible entre rites et gestes, idéalité et matérialité. De tels dispositifs enregistrent un demi-siècle de savoir anthropologique, qui a eu pour résultat de montrer qu'il faut dépasser l'image de l'arbitraire et de l'incommunicabilité des cultures, profondément liée à ce qu'Edward Saïd a appelé *l'orientalisme*, et plus généralement à l'impérialisme. Les cultures sont différentes, elles sont absolument singulières, mais elles ne sont pas incommunicables. Cependant leur communicabilité ou traductibilité ne s'établit pas au niveau explicite, construit, celui des institutions et des récits, de l'imaginaire collectif. Elle s'établit *virtuellement*, au niveau des

invariants les plus fondamentaux de la subjectivité : le jeu, la mort, la maladie, la raison et la folie, la part du toucher et celle du discours dans la sexualité, etc. Faisons bien attention cependant à notre usage du mot « invariant », puisque ce dont il s'agit ici n'est pas fait de règles immuables, qui seraient communes à tous (comme un « code de la nature »), mais de *choix* et d'*épreuves* imposés à toute l'humanité et que, de façon dominante, les « cultures » différentes opèrent de façon toujours différente⁸.

C'est cette variation que l'art ici permet de saisir, rendant perceptible à l'homme générique (*Gattungswesen*) que nous sommes devenus la multiplicité de son comportement et probablement de ses pulsions, en isolant un trait de civilisation et en l'exacerbant, ou en le théâtralisant, ou en le transportant dans un cadre légèrement différent de celui où nous le rencontrons d'habitude : identifiant l'humain, mais toujours au moyen d'une distanciation.

Quel rapport, me demanderez-vous, entre ceci et la mondialisation, ou la culture mondiale ? J'en vois au moins deux, qui s'établissent *après-coup*, c'est-à-dire qui sont l'effet de notre perception et de notre savoir. Le

8. Les « cultures » opèrent ces choix, traversent ces épreuves de façon différente, c'est-à-dire qu'elles *normalisent* autrement les comportements, dans la perspective d'une institution, d'une collectivisation ou d'un échange. Mais les *sujets* ne les opèrent pas nécessairement de la même façon que « leur » culture, de façon conforme à ses normes : ils peuvent, au risque de la déviance, de l'exclusion, de la stigmatisation, faire *d'autres choix* ou simplement exprimer la violence latente de l'épreuve. C'est pourquoi la reconnaissance de l'arbitraire des distinctions entre « normalité » et « déviance » (arbitraire contraignant, au sens où l'on parle de l'arbitraire du signe) joue et jouera de plus en plus un rôle aussi fondamental dans la mise en relation, le procès de reconnaissance-méconnaissance mutuelle des cultures dont l'enveloppe idéale est la « culture mondiale ».

premier, c'est qu'il n'y a pas de mondialisation au sens d'une circulation universelle des capacités d'innovation ou de critique, ou de la dimension proprement artistique de la culture, sans cette remontée par l'art aux traits de civilisation différentiels, à la diversité des structures symboliques de l'humain, dont l'anthropologie donne le concept abstrait, mais qui relèvent d'une esthétique en même temps que d'une science. Cette diversité, par la puissance d'interdit et d'exclusion qu'elle recèle, est exploitée dans l'imaginaire par tous les mouvements identitaires. Elle est purement et simplement ignorée par le discours d'organisation et de légitimation des communications mondiales, au même titre que la dimension subjective d'une façon générale – sauf à laisser proliférer sur les marges quelques mystiques de pacotille (dans le genre du *New Age*). En revanche, dès lors que la circulation des informations serait aussi conçue comme une généralisation des expériences esthétiques qui confrontent l'humanité à ses propres limites, sa fonction changerait du tout au tout. Ne me demandez-pas comment : ce n'est pas mon rayon. Je soupçonne seulement qu'une partie des enjeux de l'organisation du marché de l'art est là.

Mais je vois un deuxième rapport : c'est ce que j'appellerai l'émergence d'une nouvelle « pensée sauvage ». Vous le savez, ce concept a été forgé par Lévi-Strauss, qui s'en est servi pour critiquer l'idée de raison dialectique, et plus généralement d'une opposition entre les formes scientifiques de la rationalité et les méthodes de classification du monde quotidien, de valorisation de l'objet singulier associées traditionnellement à la pensée mythique. Il ne serait pas difficile de repérer ici, entre autres, un héritage du surréalisme, mais tout à fait

dégagé du pathos post-romantique. Ce que je dirai alors est simplement ceci : la culture mondiale, ou mieux la *civilisation mondiale*, le procès mondial de civilisation (*Zivilisierung*, plutôt que *Zivilisation*), s'il existe et dans la mesure où il existe, n'est évidemment pas « irrationnel », mais il est inséparable de l'émergence d'une nouvelle forme ou nouvelle conception de la rationalité, à laquelle nous pouvons nous risquer à appliquer le qualificatif de « pensée sauvage » étendue, ou renouvelée, ou retrouvée. Cette pensée sauvage n'est pas la pensée des petits groupes, dont chacun a sa langue, ses styles, ses techniques, son « organisation » sociale, son système de classification, ses mythes (même si nous savons par l'ethnographie africaine et américaine qu'en réalité tous les groupes, tous les mythes, toutes les techniques communiquent de proche en proche dans un réseau sans frontières) : elle est la pensée sauvage du *grand espace*, voire de *l'hyper-espace*, où opère une seule logique (même si nous savons qu'il est en réalité éclaté en toute sorte d'isolats et d'isolationnismes, qui peuvent être violents). Mais dans les deux cas elle est « classificatoire », ou « différentielle », c'est-à-dire qu'elle est une tentative pour organiser le même et l'autre, comparer les systèmes symboliques⁹. Elle est donc toujours sur la frontière, la limite entre l'exclusion violente et l'échange des expériences. L'art montre cette limite, cette violence et cette possibilité d'échanger. Ce faisant il construit potentiellement un espace de circulation, non pour des

9. En disant « classificatoire ou différentielle », je n'entends évidemment pas établir une équivalence de ces deux concepts, mais plutôt dessiner une alternative, constamment réactivée : celle-là même qui sur les « frontières » de l'identité contraint au choix éthique, esthétique, politique.

informations mais pour des objets, et même pour des acteurs, avec ou sans masques (ce que le latin appelait *persona*). À condition qu'il se civilise lui-même...

Je conclurai très brièvement. J'avais annoncé pour finir une réflexion sur l'art et la politique. Mais depuis le début vous voyez bien qu'il n'est question que de cela, avec l'obliquité propre à la philosophie, qui n'est pas la sociologie ou la science politique. J'ai voulu suivre un parcours imaginaire et matériel dans la *Documenta*. J'espère qu'il n'est pas trop arbitraire. J'ai commencé par dire que, certes, l'art est une instance de critique de la culture établie, mais que cela se fait selon des orientations opposées dont il faut sans doute renvoyer l'origine à la situation, à la conjoncture, aux lieux matériels autant qu'à la subjectivité des artistes, et que nous voyons ici posées les unes en face des autres. J'ai dit ensuite que l'exposition, en tant qu'installation d'installations à la fois très partielle, très contraignante, et par là-même bien plus libératrice que si elle avait prétendu totaliser les manifestations de l'art contemporain, déploie la question ouverte des rapports entre un *discours sur le monde* (qui ne peut être qu'un discours sur la fin du monde dont il prétend donner une image globale, dans un « métalangage » fondamentalement impossible), et les *discours du monde* (ou les voix du monde), donc ses histoires, toujours ressurgissant au sein de ses images ou de ses représentations. J'ai montré qu'il y avait là, pour une part, la possibilité de situer l'engagement de l'art, mieux : son intervention, mieux encore : son interaction avec les pratiques sociales tissées de résistance et d'utopie. Pour finir, j'ai suggéré que l'exposition, dans quelques-unes de ses œuvres qui vont

depuis l'atlas photographique et autobiographique jusqu'à la remise en cause des rapports convenus entre la nature et la culture, et de celle-ci au questionnement sensible sur les limites de l'humain et la variabilité de ses choix de civilisation fondamentaux, conduit une sorte de remontée, d'anamnèse anthropologique, *doublant* d'une "autre scène" imaginaire et symbolique les conflits auxquels donne lieu l'universalisation du marché et de la puissance.

De ces considérations je n'ai pas voulu tirer la conclusion que l'art, ou l'art plastique, serait devenu aujourd'hui par excellence le médium de la politique. Ce n'est pas un hasard cependant si, après que quelques critiques, historiens et philosophes, se soient interrogés sur les origines et les effets de *l'esthétisation de la politique* par les régimes totalitaires au milieu du XX^e siècle, ou encore sur la façon dont la politique est aujourd'hui gagnée par le « spectacle », d'autres – comme Jean-François Lyotard ou Jacques Rancière – en viennent à se demander quels sont, en général, les *présupposés esthétiques* d'une politique démocratique, au sens d'une perception par l'homme de l'autre homme. Or une telle perception n'est jamais sans un cadre ou un cadrage, sans une médiation discursive et imaginaire, et c'est ici que le double sens du mot « esthétique » entre en jeu. Il faut bien que l'art soit omniprésent dans le champ de la politique, ou sur ses marges, pour que la politique – y compris comme politique culturelle – puisse faire preuve d'un peu d'invention, être ou redevenir périodiquement ce qu'elle prétend être, en ses définitions théoriques : l'art des installations humaines, des situations conflictuelles et du vivre en commun.