

## LA MUTUELLE DES FORMES

*L'exemple du DJ éclaire tout un pan de la création contemporaine. Le sample, le mixage révèlent clairement l'apparition d'une problématique de l'habitat ou comment habiter la culture et les formes dont nous avons hérité.*

Les technologies de l'échantillonnage (sampling) et l'ensemble des pratiques culturelles que recouvre leur emploi, la substitution de la figure du DJ à celle de l'instrumentiste ou l'abîme qui sépare la forme de la rave-party de celle du concert, ne relèvent pas uniquement de la section «tendances» de la presse, ni même de la sociologie. Ces faits nouveaux concernent au premier chef l'esthétique, en tant qu'indices d'une mutation profonde de la sensibilité collective et figures dominantes d'une évolution de la pensée, notamment de notre appréhension de la production artistique. Ce texte ne se donne pour objectif que celui d'aider à discerner les soutènements de cette architecture mentale, et de faire apparaître au premier plan cette nouvelle problématisation de la production artistique, obscurcie encore par des notions tout aussi obsolètes que semble irrésistible l'habitude d'y recourir.

Le mythe de l'artiste-démiurge, élaboré à la Renaissance, fut mis à mal par l'art et la littérature modernes, qui questionnèrent sans cesse la prééminence du producteur sur le consommateur. Ainsi le spontanéisme absolu de Dada, résumé par l'idée de Kurt Schwitters : «*Tout ce que l'artiste crache, c'est de l'art*» ; ainsi l'idée surréaliste d'un «communisme du génie» à travers l'écriture automatique, prolongement politisé du légendaire aphorisme de Lautréamont, «*la poésie doit être faite par tous, et non par un*». Marcel Duchamp a offert des bases théoriques à ce rééquilibrage, avec son concept de «*coefficient d'art*» qui renvoie dos à dos le spectateur et l'artiste, en distinguant dans toute oeuvre la part du projet volontaire et une «*zone d'art à l'état brut*» qui doit être «*raffinée par le regardeur*».

Plus tard, le dépassement situationniste de l'art au profit de la construction d'ambiances, la théorie beuysienne de la sculpture sociale, ainsi que la «participation» qui présidait aux happenings, accentuèrent la tendance moderniste à placer le regardeur au centre du dispositif esthétique.

### *Le créateur : la fin d'un mythe*

En littérature, l'influence de la phénoménologie, puis la fameuse idée structuraliste de la «mort de l'auteur», que corrobore le concept d'oeuvre ouverte énoncé dans les années 60 par Umberto Eco, jalonnent cette critique de l'auteur-démiurge. Julia Kristeva, dans le chemin tracé par Mikhail Bakhtine, met en évidence l'intertextualité généralisée qui fait de chaque texte le palimpseste d'un autre. Puisque chaque livre est «*fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation*<sup>1</sup> », Roland Barthes relègue l'écrivain au rang de scripteur, d'opérateur intertextuel. Or le seul lieu où cette multiplicité de sources peut se rassembler, pour Roland Barthes, c'est le lecteur. Paul Valéry ne pensait-il pas que l'on pourrait écrire «*une histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la littérature... sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé*» ? Puisque l'on écrit tout en lisant, le récepteur devient la figure centrale du grand jeu littéraire, se substituant au génie démiurge.

La notion d'oeuvre ouverte fournit une autre arme dans la lutte contre la réduction du schéma de la communication à un émetteur et un récepteur passif. Toutefois, si les «oeuvres ouvertes» donnent une

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *le Bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

certaine latitude à ce récepteur, elles ne lui permettent que de réagir à une impulsion initiale donnée par l'émetteur : participer, c'était compléter le schéma proposé ; en d'autres termes, parapher le contrat esthétique que l'artiste se réserve seul le droit de signer. C'est pourquoi l'oeuvre «ouverte», pour Pierre Lévy, «*reste encore prise dans le paradigme herméneutique*», puisque le récepteur n'est invité qu'à «*remplir les blancs, à choisir entre les sens possibles*». Lévy oppose à cette conception soft de l'interactivité les immenses possibilités qu'offre désormais le cyberspace : «*L'environnement technoculturel émergeant suscite le développement de nouvelles espèces d'art, ignorant la séparation entre l'émission et la réception, la composition et l'interprétation*<sup>2</sup> ».

Du récepteur au consommateur, il n'y a que l'épaisseur progressive du libéralisme économique. C'est au moment où apparaissent les premiers morceaux de musique réalisés à l'aide de samplers, entre 1986 et 1988, que la notion de consommation passe au premier plan de l'actualité artistique, et qu'apparaît aux États-Unis un mouvement inspiré par les essais de Baudrillard sur la déréalisation, le virtuel et l'art considéré comme une «marchandise absolue». Haim Steinbach dispose des objets de série ou des antiquités sur des étagères stylisées ; Sherrie Levine expose des copies conformes d'oeuvres de Mirô, Walker Evans ou Degas ; Jeff Koons met en apesanteur des icônes kitsch ou des ballons de basket dans des containers immaculés. Chez ces représentants du Simulationnisme américain, l'oeuvre est la résultante d'un contrat stipulant l'égale importance du consommateur et de l'artiste-pourvoyeur. A travers la structure générique de l'étagère, Steinbach insiste sur la prédominance de la présentation dans notre univers mental, tandis que Koons utilise les objets comme des convecteurs de désir, car «*le système capitaliste occidental conçoit l'objet comme une récompense pour le travail accompli ou pour la réussite (...). Et une fois ces objets accumulés, ils définissent la personnalité du moi, réalisent et expriment ses désirs*<sup>3</sup> ».

L'art américain des années 80 exalte la position centrale de la consommation, sans toutefois songer à critiquer les notions d'auteur ou de signature. L'artiste ne consomme d'ailleurs pas réellement les produits qu'il montre, il s'en sert pour aménager sa propre vitrine. Koons, Levine ou Steinbach travaillent ainsi comme de véritables intermédiaires, des «*courtiers du désir*<sup>4</sup>», dont les travaux organisent la procession des simulacres, en redoublant l'objet de consommation par un autre objet, purement virtuel celui-là, qui représente un «état inaccessible» pour la plupart (Koons). J'achète, donc je suis, comme l'écrivait alors Barbara Kruger. Ashley Bickerton produit ainsi un «autoportrait» constitué des logos des produits qu'il utilise. Un peu plus tard, en 1991, Bret Easton Ellis publiera *American Psycho*, un roman qui décrit un univers où une montre n'est pas une montre, mais une Rolex ou une Swatch, et dans lequel les individus n'existent qu'en fonction des marques qu'ils portent ou consomment. Le monde devient un vaste centre commercial dont le ticket de caisse structure notre identité.

Si acheter est un art, la signature de l'artiste courtier conserve sa place centrale. La présentation de la consommation est l'objet de figures de style, grâce auxquelles les Shoppings de Sylvie Fleury ne ressemblent pas aux installations d'appareils électroménagers d'Ange Leccia ou aux étagères de Steinbach. Au cours de la décennie suivante vont se développer des pratiques dont le point commun réside dans le brouillage radical des limites entre production et consommation, sous le signe du recyclage et de la disposition chaotique, qui supplanteront la vitrine et le rayonnage pour le rôle de matrices formelles.

### *La consommation comme production*

Produire ? Consommer ? C'est tout un. Le modèle organique s'impose peu à peu dans un paysage culturel où ce que l'on avale est devenu tout aussi repérable que ce que l'on défèque. Mais ce pur

<sup>2</sup> Pierre Lévy, *l'Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, La Découverte/ Poche, 1997.

<sup>3</sup> Ann Goldstein, *Jeff Koons*, in cat. *A Forest of Signs*, MoCA, Los Angeles, 1989.

<sup>4</sup> Exposition *les Courtiers du désir*, Centre Georges Pompidou, 1987

consommateur de la culture, est-il forcément passif ? Michel de Certeau, jésuite fasciné par le structuralisme, a tenté dans *Arts de faire*<sup>5</sup>, d'explorer les mouvements réels dissimulés sous la surface du binôme production/consommation. Loin de la pure passivité à laquelle le réduisent les stratégies du marketing, qui est ici le discours des maîtres, le consommateur se livre à un ensemble d'opérations assimilables à une véritable «production silencieuse» et clandestine. En utilisant la télévision, les livres, les disques, l'usager de la culture déploie une rhétorique de pratiques et de «ruses» qui s'apparente à une énonciation, donc à un langage. A partir de la langue qui nous est imposée (la production : un système), le locuteur construit ses phrases propres (les pratiques : des actes), se réappropriant ainsi, par de micro-bricolages clandestins, le dernier mot de la chaîne productive. La production devient ainsi «le lexique d'une pratique», au lieu de représenter un aboutissement métaphysique (pour les oeuvres) ou économique (pour les produits courants). L'essentiel, c'est ce que l'on fait à partir des éléments mis à disposition. Ainsi sommes-nous tous des locataires de la culture. La société est un texte dont la loi anonyme est celle de la production, loi que détournent du dedans les usagers faussement passifs. Ces utilisateurs qui perçoivent la production comme le répertoire de leur pratique, ce sont déjà des DJs de la vie quotidienne. Révolution copernicienne, qui déplace le centre de la culture des producteurs vers les consommateurs... Telle est désormais l'orientation spontanée de la pratique sociale, qui laisse les «producteurs» (artistes, musiciens, écrivains, etc.) devant une alternative : l'intégrer, c'est-à-dire reconnaître la richesse de cette petite démocratie autogestionnaire des objets culturels, ou bien la déplorer, et se placer du côté de la restauration des prérogatives de l'ancien régime productif, en conspuant l'insignifiance de la nouvelle culture pour appeler de ses vœux l'ordre et la «spiritualité» susceptibles d'asservir enfin une liberté considérée ça et là comme «médiocre» et «improductive»<sup>6</sup>. Libre à chacun de choisir entre les chefs-d'oeuvre et la démocratie : «*Une vie parfaite rendrait l'art inutile*», écrivait Robert Musil, et c'est tout le mal que je nous souhaite.

#### *La condensation de la pensée du «bruit»*

Pour Michel de Certeau, «chaque *texte est habitable à la manière d'un appartement loué*». Ce n'est pas un hasard si la description des phénomènes culturels passe aujourd'hui par des métaphores d'habitation, et si les modèles du postmodernisme se révèlent être architecturaux. Jean-François Lyotard écrit ainsi que «*l'architecture postmoderne se trouve condamnée à engendrer une série de petites modifications dans un espace dont elle hérite de la modernité, et à abandonner une reconstruction globale de l'espace habité par l'humanité*<sup>7</sup>». Cet abandon est une chance historique : à l'origine des futurismes, mais également hélas de tout totalitarisme, on trouve une volonté de table rase. Il ne s'agit pas d'un renoncement individualiste, ni même d'un abandon du progressisme. Mais ce nouvel imaginaire d'alliance (Gilbert Durand), qui vient se substituer à l'imaginaire de conflit dont l'apogée fut Mai 68, préfère, à l'éradication des formes du passé, l'aménagement de celles-ci en fonction de comportements inventés ou tout simplement adéquats. Aux idéologies de la table rase, nous préférons la modestie d'une *Dolce utopia*, pour reprendre une expression de Maurizio Cattelan : ne pas reconstruire la fontaine de Trevi, mais s'y baigner. Ce que l'on perd en intensité symbolique, on le gagne ici en efficacité, et il faudrait être aveugle pour ne pas voir qu'au-delà de la mainmise du marché sur les modes de vie et du formatage incessant du peuple-client, la politique est aujourd'hui affaire de pratiques, de proximité, d'associations : un univers pragmatique et concret. Dans cette chaîne de pratiques, le postmodernisme semble donc rencontrer un contenu, et par conséquent un projet, au-delà des stériles jeux de citations et des «retours à» réactionnaires, masquant trop souvent un rejet de la modernité. La «*subversion du dedans*» qu'évoque Michel de Certeau a même ses modèles politiques. Ainsi la ligne d'établissement, prônée par Robert Linhart dès 1967 au sein du mouvement modiste français, et qui consistait pour les militants à préparer l'insurrection en «*s'établissant*» dans les usines

<sup>5</sup> L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire, Folio essais, 1980.

<sup>6</sup> I est troublant de constater que nombre d'historiens insistent sur le fait que les grandes périodes de création sont liées à un pouvoir fort. Outre le caractère fragmentaire du propos, on voit poindre parfois dans ces discours scientifiques une pointe de nostalgie. Par ailleurs, on peut se référer à la *Sagesse des Modernes* de Comte-Sponville et Luc Ferry (Grasset, 1998), pour vérifier que le désir de religion occupe aujourd'hui le devant de la scène pseudo-philosophique, ainsi qu'aux travaux de Jean Clair pour constater qu'élitisme (le discours d'autorité) et populisme (tactique) se conjuguent en un point : celui de la haine de l'art contemporain.

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard, le Postmoderne *expliqué aux enfants*, Poche Biblio, 1988.

en tant qu'ouvriers de base, préfigurait-elle les tactiques d'habitat d'aujourd'hui : la politique comme squatt et comme infiltration. Ce n'est pas un hasard si notre époque se révèle plus que réceptive à l'écologie, et si notre culture privilégie le recyclage à toute forme autoritaire de création. Au lieu de chercher la formule théorique d'un monde meilleur, nous voulons apprendre à mieux utiliser celui que nous avons reçu en partage, afin d'en développer les potentialités.

### *La programmation : un nouveau paradigme*

Habiter les formes, c'est apprendre à s'en servir. Outre que cette mentalité d'habitant s'avère corrosive envers la bigoterie artistique, voire toute tentative de sacralisation de la culture, elle déplace le point névralgique de l'activité artistique du monument vers le comportement. Cette instrumentalisation généralisée des formes culturelles, on la retrouve dans la culture des DJs, chez tous les musiciens qui utilisent des échantillonnages sonores, mais aussi, par exemple, dans les travaux d'un Felix Gonzalez-Torres lorsqu'il emploie le lexique de l'art minimal et conceptuel afin d'articuler une poétique de la rencontre, et enfin dans ces oeuvres littéraires contemporaines où le sens vient s'encaster dans un échafaudage d'éléments readymade *«provenant des innombrables foyers de la culture»* (Roland Barthes, recopié par Sherrie Levine). Ce qu'il y a de plus passionnant dans la culture actuelle touche cette problématique du recyclage, de l'habitat, de l'écologie des formes. Certains n'y verront rien d'autre qu'un avatar du postmodernisme. Pourquoi pas ? Jean-François Lyotard qualifiait de moderne toute oeuvre qui *«fait voir qu'il y a quelque chose que l'on ne peut pas voir»*. Dans ce cas et seulement dans ce cas, la pensée de l'habitat s'avère postmoderne. Elle ne montre rien qui ne soit disponible, fait voir que toute forme peut être utilisée et tout contenu tributaire des formes qui la manifestent. Plus encore, elle rabat le sens aux dimensions de ses usagers. S'il existe bel et bien des choses *«que l'on ne peut pas voir»* présentées par une oeuvre, la transcendance est ici passée au crible de l'immanence. Le monde entier devient une entité disponible à l'usage, une constellation de signes réversibles, tour à tour sujets et objets de l'expérience humaine. Il suffit d'adopter une position active face aux objets culturels pour que se déchaîne un productivisme généralisé, qu'une position moins volontariste atténuera ou interrompra, pour un temps. Car la création est affaire d'emploi du temps et de l'espace.

Une note de Ludwig Wittgenstein illustre cette pensée du comportement qu'incarne l'habitant du monde : *«La solution du problème que tu vois dans ta vie, c'est une manière de vivre qui fasse disparaître le problème. Que la vie soit problématique, cela veut dire que ta vie ne s'accorde pas à la forme du vivre. Il faut alors que tu changes ta vie, et si elle s'accorde à une telle forme, ce qui fait problème disparaîtra.»*<sup>8</sup> Les formes qui nous sont extérieures ne sont pas en cause, elles ne contiennent pas des *«problèmes»*, c'est notre manière de les habiter qui les manifeste ou les crée. Les modes de vie, eux, sont infiniment disponibles ; il suffit de les endosser, de les revêtir comme on le fait d'un habit aperçu dans un placard. Telle est l'attitude de l'artiste - programmeur qui incorpore à son travail de multiples formes parfois contradictoires en apparence ; telle est l'attitude du DJ lorsqu'il sélectionne, dans l'immense réservoir des sons disponibles, ceux qui s'accordent au beat et à l'ambiance qu'il choisit, afin de les métriser de mille autres sons. La question : *«Quel est votre mode d'habitation des formes ?»* me semble être la question cruciale posée aujourd'hui à chaque artiste.

La tâche du DJ consiste à acquérir les bons disques, à définir et mettre en place une programmation. Son set équivaut à l'exposition d'objets que Duchamp aurait qualifié de *«ready-made aidés»* : son style, on ne le perçoit que dans le temps, jamais sur le moment. L'art du DJ est celui des enchaînements, des chaînages, des occupations d'interstices. Sa signature apparaît dans un réseau ouvert dont les terminaux sont éphémères, et sans cesse remis en cause. Avec la figure du DJ, à la boucle classique *«proposition de l'émetteur-participation du récepteur»* succède la prépondérance d'un milieu actif, la chambre d'échos infinie d'un réseau qui se développe, à vitesse exponentielle, sur le modèle mathématique d'un espace riemannien, fait de formes contiguës : un chaînage de productions, dans lequel les oeuvres coulissent les unes sur les autres, où chacune d'elles joue au préalable le rôle d'un sujet, puis tour à tour celui d'objet, d'outil, de support. La fonction des propositions artistiques n'est plus prédéterminée, elle ne dépend que de l'utilisation qui en est faite, dans ce cas de figure où le

---

<sup>8</sup> Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, éd. T.E.R., 1984. Cette note date de 1937.

producteur n'est, pour le producteur suivant, qu'un émetteur. La boucle ainsi décrite permet à l'art de sortir et de l'esthétique classique, et du projet moderniste. L'essentiel ne se trouve ni dans le produit fini, le chef-d'oeuvre, ni dans le processus dont l'oeuvre atteste le déploiement, mais dans l'ampleur des trajectoires effectuées par une oeuvre. Le style est la délimitation d'un chaînage.

Dans cette pensée en réseau, l'influence du web est bien entendu perceptible. La figure du savoir que dessine l'utilisation de l'Internet passe par la programmation : on lance un moteur de recherches à la poursuite d'un nom de code ou d'une thématique, et c'est une myriade d'informations qui s'inscrit, issue d'un labyrinthe de banques de données. Le talent de l'internaute, qui garantit l'obtention des bonnes informations, dépend de sa capacité, à imaginer les liens, les combinaisons, les relations justes entre des sites disparates. Il s'agit d'habiter temporairement le réseau, et de le faire d'une manière adéquate.

### *De la fin de l'Histoire aux temps distordus*

L'habitation des formes implique une pensée d'alliage, de combinaison, d'inclusion. La culture techno se fonde sur la notion de remix, de recyclage sonore, et il n'est pas surprenant que l'art ait suivi une évolution parallèle. On peut dire que l'artiste DJ apparaît à la fin des années 80. Il eut quelques précurseurs, qui pratiquèrent la programmation à partir d'une forme inclusive plus ou moins élaborée. Ainsi Marcel Broodthaers, qui inventa un fictif *Musée d'art moderne-Département des Aigles*, support imaginaire à travers lequel il organisa des expositions comme *l'Aigle, de l'oligocène à nos jours...* Citons encore le magasin de George Brecht et Robert Filliou à Villefranche sur mer, *la Cédille qui sourit*, boutique improbable où se déroulèrent les expériences les plus diverses, concernant notamment la programmation du quotidien (*Le Water yam* de Brecht, 1962). Dès la fin des années 80 et durant la décennie suivante, on voit se généraliser la figure de l'artiste programmeur, où se mêlent celles du commissaire d'exposition, du collectionneur et du directeur de la programmation. Michael Krebber expose des pièces de Broodthaers, les Devautour se présentent comme des collectionneurs d'artistes fictifs, Philippe Thomas monte son agence *les Ready made appartiennent à tout le monde*, Pierre Huyghe projette un film de Gordon Matta-Clark sur une façade parisienne, ou présente à la dernière Manifesta le cinéma de Warhol et une intervention sonore de John Giorno. Le DJ incarne le paradigme contemporain du créateur : un programmeur, capable de tirer parti au maximum du réel existant.

On a souvent insisté sur l'absence de vedettariat au sein de la culture DJ : c'est que le programmeur réalise l'idéal de l'intellectuel collectif. Il devient un homme réseau, terminal temporaire d'un nombre incalculable de sources, horizontal et sans qualités. Il est l'agent idéal de l'hybridation générale qui corrode les vieilles catégories de la culture, et notamment ces binômes autour desquels s'articulaient les problématiques de l'art moderne : producteur/consommateur ; oeuvre/commentaire ; proposition/ participation. Cette électrolyse s'étend désormais aux notions qui régissent l'art et la littérature. Les termes de sculpture ou d'installation ne recoupent ainsi plus la réalité des expositions (cf. Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Fabrice Hybert).

### *L'écrivain comme opérateur de signes*

Dans les textes contemporains, la croyance en une identité du style et de la pensée s'effrite sous l'effet des échantillonnages, l'écrivain se présente comme un opérateur de signes (cf. la Revue *Perpendiculaire*, pour qui l'écriture concerne tout autre chose que la phrase, et qui - héritage de Jorge Luis Borges - affectionne la fiction et la compilation, dans une optique anhistorique de la littérature).

L'acte de programmer implique une pratique de la distorsion, c'est-à-dire un mouvement volontaire qui contrarie, renverse ou accélère la linéarité spatiale ou temporelle des objets culturels. En clair, chacun de ces objets est déterminé par sa position dans un marché, dans une histoire, dans un champ spécifique. Tout nous amène à respecter ces positions, à accepter telle ou telle lecture d'une oeuvre, à la refuser ou l'accepter a priori, à entériner sans discussion les classifications culturelles readymade qui situent les oeuvres dans leurs cases respectives. Bernard Buffet et Claude François d'un côté, Samuel Beckett et Arvö Part de l'autre. Or la programmation effectuée par l'habitant des

formes peut tout à fait bouleverser ces catégories, et insérer un syntagme culturel X dans une nouvelle série, qui donne à X, par contagion, un sens nouveau. Cette «distorsion» naît de la mise en coprésence de multiples temporalités enchevêtrées, le libre jeu des temps entrecroisés venant se substituer à la représentation traditionnelle du temps-flèche.

La fin d'une certaine version de l'Histoire, de l'historicisme, de la téléologie des avant gardes, me fait penser à la boutade de George Brecht : il est plus difficile d'être le neuvième à faire quelque chose que le premier, puisque pour arriver en neuvième position, il faut savoir viser... Le paradigme historiciste nous est désormais inutile : que nous importe que tel artiste ait été «le premier à...» ? L'absence d'utopies politiques et esthétiques n'est nullement le signe d'une dépression, mais celui d'un redéploiement. Nous ne voyons plus notre époque comme un ensemble de caractéristiques inédites, liées à une progression technologique et à des avancées politiques, spirituelles ou sociales, mais comme un point nodal d'écoulement, au coeur duquel certaines formes du passé et des zones de progression rapide, en mutation, s'entremêlent pour générer du présent. Ainsi procède l'artiste-programmateur, qui entremêle des blocs temporels, organise le temps aussi bien que l'espace, et expose indifféremment des objets statiques, des films, des événements, des trajets, des oeuvres fabriquées par d'autres ou des produits de consommation.

Cette redistribution générale des rôles et des figures par lesquels s'accomplit la création n'est pas sans évoquer la Renaissance. Parmi les facteurs qui ont contribué à la mutation de la culture européenne à la fin du Moyen-Âge, on en trouve deux qui présentent une certaine parenté avec notre situation. Le premier est d'ordre technique, le second d'ordre migratoire. L'introduction de l'imprimerie par Gutenberg a bouleversé la cartographie culturelle. Les érudits du 16<sup>e</sup> siècle profitent alors de la possibilité de se procurer les oeuvres complètes de Cicéron ou de Sénèque, tout comme nous pouvons jouir de la mise à disposition de toutes les banques de données mondiales sur le web. Autre élément déterminant, l'invasion ottomane qui chassa les savants grecs vers l'Italie, et amenèrent avec eux Aristote et Platon, mais aussi leur culture dans sa totalité.

Or notre époque est travaillée en profondeur par des éléments similaires, ou du moins comparables. Parmi les facteurs déterminants de l'évolution actuelle, on trouve les flux migratoires qui viennent métisser les vieilles cultures et régénérer leurs références, et également une nouvelle forme de mise en circulation des savoirs, le web. C'est la conjonction de ces deux faits qui, non contente de représenter les aspects positifs de la mondialisation, informe en profondeur la culture actuelle et en transforme les paramètres. Mise à disposition : tel est le maître mot de notre époque. Toute nostalgie de l'humanisme classique étant désormais rendue impossible par l'immensité des connaissances, des registres et des disciplines, toute figure traditionnelle de l'artiste se trouvant ridiculisée par la complexité des propositions et la multiplicité des média, toute posture surplombante se voyant annihilée par la relativité des informations disponibles, seules les capacités de navigation et de mise en relation déterminent la recomposition des pratiques culturelles.

NICOLAS BOURRIAUD