



HAL
open science

Du travail postfordiste vers la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste : un art en devenir-avec

Yu-Chieh Chan

► **To cite this version:**

Yu-Chieh Chan. Du travail postfordiste vers la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste : un art en devenir-avec. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2018. Français. NNT : 2018PA01H216 . tel-03482474

HAL Id: tel-03482474

<https://theses.hal.science/tel-03482474>

Submitted on 16 Dec 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Ecole des Arts de la Sorbonne - Arts et sciences de l'art
Institut ACTE**

THÈSE
Pour l'obtention du titre de
Doctorat en Sciences Humaines - Arts et Science de l'Art
Spécialité Esthétique

Yu-Chieh Chan

**Du travail postfordiste vers
la pratique nouvelle matérialiste et posthumaniste :
un art en devenir-avec**

Sous la direction de M. Jean-Marc Lachaud

Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Membre du Jury

M. Jacinto Lageira, Professeur des universités, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

M. Olivier Lussac, Professeur des universités, Université de Lorraine, Rapporteur

M. Germain Roesz, Professeur des universités, Université de Strasbourg, Rapporteur

Résumé

Ce travail de thèse vise à interroger le phénomène de dépassement du dualisme qui émerge lors du passage du contexte postfordiste de la production, à un autre contexte que nous tentons d'examiner selon l'approche du courant des nouveaux matérialismes. Il s'agit en filigrane et finalement, de la machine d'abstraction et de spéculation, et donc de la créativité à notre époque actuelle d'abstraction réelle, du capitalisme financier, cognitif et de l'anthropocène. Du point de vue posthumaniste qui prétend que tout est matériel en processus, nous proposons de repenser la pratique de la créativité, le praticien, et le monde commun à venir en termes d'intrication des devenirs, qui se transforment en « devenir-avec ». Cette thèse se divise en trois parties : La première, s'appuie sur Paolo Virno et Gilbert Simondon pour examiner des productions artistiques, comme une création de forme sociale et collective, dont les tendances de dépassement sont omniprésentes et remettent en question l'autonomie, l'aliénation et la production de la subjectivité. Dans la partie 2, pour cerner le rapport entre la créativité et le dépassement du dualisme, nous prendrons appui sur la pensée spéculative de Alfred North Whitehead, en comparaison notamment avec l'idée d'abstraction réelle et de la spéculation comme production. Puis, nous explorerons l'idée d'engagement spéculatif, et les cosmopolitiques avec Isabelle Stengers, Bruno Latour, Donna Haraway dans une approche esthétique-politico-écologique et posthumaniste. Dans la partie 3, nous étudierons les diverses pensées des nouveaux matérialismes dont celles de Manuel Delanda, Bruno Latour, Rosi Braidotti, et Karen Barad, qui mettent l'accent sur l'*agency* de la matière en remettant en question le dualisme. Ainsi, nous proposons de repenser l'œuvre et le public, en tant qu'assemblage des humains-non-humains, et l'effet transformateur de l'art dans le « devenir-avec », qui se situe entre le sujet et la pratique posthumaniste, et qui agit comme une correspondance avec les flux de matières, et ce, dans une écologie des pratiques.

Summary

This dissertation aims to question the phenomenon of going beyond the dualism that emerges during the passage from the postfordist context of production, to another context that we try to examine according to the approach of the current of new materialism. It is a watermark and finally, the machine of abstraction and speculation, and therefore creativity in our current era of real abstraction, financial, cognitive capitalism and the Anthropocene. From the posthumanist point of view that claims that everything is material in process, we propose to rethink the practice of creativity, the practitioner, and the coming common world in terms of the entanglement of becoming, which is transformed into "becoming-with". This thesis is divided into three parts: The first, based on Paolo Virno and Gilbert Simondon to examine artistic productions, as a creation of social and collective form, whose overriding tendencies are omnipresent and question autonomy, the alienation and the production of subjectivity. In Part 2, to delineate the relationship between creativity and the overcoming of dualism, we will rely on the speculative thinking of Alfred North Whitehead, particularly in comparison with the idea of real abstraction and speculation as production. Then, we will explore the idea of speculative engagement, and cosmopolitics with Isabelle Stengers, Latour Bruno, Donna Haraway in an aesthetic-politico-ecological and posthumanist approach. In Part 3, we will study the various thoughts of new materialism, including those by Manuel Delanda, Bruno Latour, Rosi Braidotti, and Karen Barad, who emphasize the agency of matter by questioning dualism. Thus, we propose to rethink the work and the public, as an assembly of human-nonhumans, and the transformative effect of art in the "becoming-with," which lies between the subject and the posthumanist practice, which acts as a correspondence with material flows in an ecology of practice.

Mots-clés

Virno, Simondon, Whitehead, Massumi, Stengers, Latour, Haraway, Delanda, Braidotti, Barad, postfordist, posthumaniste, nouveaux matérialismes, dualisme,

abstraction, speculation, engagement spéculatif, cosmopolitiques, pratique, devenir-avec

Keywords

Virno, Simondon, Whitehead, Massumi, Stengers, Latour, Haraway, Delanda, Braidotti, Barad, postfordist, posthumanist, new materialism, dualism, abstraction, speculation, speculative engagement, cosmopolitics, practice, become-with

**Du travail postfordiste vers
la pratique nouvelle matérialiste et
posthumaniste : un art en devenir-avec**

Yu-Chieh Chan

Table des matières

| | |
|-------------------|----|
| INTRODUCTION..... | 11 |
|-------------------|----|

PARTIE 1

Le contexte actuel postfordiste de la production et de la pratique artistique et sa tendance de dépassement du dualisme

| | |
|--|------------|
| 1 CHAP 1 LE NOUVEAU RAPPORT JE- NOUS ET COLLECTIF SOCIAL | 33 |
| 1.1 GENERAL INTELLECT ET L'USINE SOCIALE | 33 |
| 1.1.1 LA MACHINE SOCIALE ET L'EVOLUTION DU CONCEPT DE LA MACHINE | 33 |
| 1.1.2 <i>DON'T HATE THE MACHINE, BE THE MACHINE</i> | 38 |
| 1.2 LES MODELES DE PRODUCTION PARTICIPATIVE DU MUSEE..... | 40 |
| 1.2.1 LA <i>FACTORY</i> DE WARHOL, LE MODELE DE L'USINE SOCIALE DE SUBJECTIVATION..... | 41 |
| 1.2.2 ART TOTAL ET CARNAVALESQUE | 44 |
| 1.2.3 LE TRAVAIL LUDIQUE, <i>THE MODEL DE PLAYBOR</i> | 46 |
| 1.2.4 LE CONTROLE CYBERNETIQUE ET LE MONDE DE L'ART COMME SYSTEME ET COMME RESEAU 48 | |
| 1.3 LE « JE- NOUS » APRES LA « COMMUNAUTE / SUJET »..... | 53 |
| 1.3.1 APRES LA COMMUNAUTE, APRES LE SUJET | 53 |
| 1.3.2 L'INDIVIDUATION DE SIMONDON. | 56 |
| 1.3.3 LA RELATION ENTRE LE TRANS-INDIVIDUATION ET LA PRE-INDIVIDUATION DANS LA PRODUCTION..... | 62 |
| 1.3.4 A LA RECHERCHE D'UN NOUVEAU COLLECTIF SOCIAL, AU-DELA DU « JE/NOUS ». | 67 |
| 1.3.5 DIVUUM CHEZ RAUNIG | 69 |
| 2 CHAP 2 - RIEN N'EST EXTERIEUR, LA PARTICIPATION DE LA CRITIQUE DANS LA CIRCULATION..... | 74 |
| 2.1 LE REFUS, LE NON- TRAVAIL, LA NEGATIVITE..... | 74 |
| 2.1.1 LA CREATION DE BARTLEBY ET LE POTENTIEL DU REFUS | 75 |
| 2.1.2 REPENSER LE READYMADE A L'AGE POST-FORDISTE ; REPENSER LE MATERIEL..... | 79 |
| 2.1.3 PLUS D'EXTERIEUR, LA PRODUCTION TOTALISANTE..... | 83 |
| 2.2 LE PARADOXE DE LA CRITIQUE DE L'ARTISTE | 85 |
| 2.2.1 LA POST- CRITIQUE, LA CRITIQUE PARTICIPATIVE, ENGAGEE ET LE NEO- INSTITUTIONNISME. 88 | |
| 2.2.2 L'INTERPASSIVITE ET LE FETICHE DE LA CRITIQUE..... | 90 |
| 2.2.3 LA RESISTANCE INTERPASSIVE, FETICHE CONTRE FETICHE | 93 |
| 2.3 L'ARTISTE READYMADE ET LA PARTICIPATION DE LA CRITIQUE DANS LA CIRCULATION.... | 96 |
| 2.3.1 LA CIRCULATION ET LA PARTICIPATION DE LA CRITIQUE | 96 |
| 2.3.2 LE CIRCULATIONNISME APRES LA PRODUCTION, ET L'« AFTER » ART..... | 99 |
| 2.3.3 D'OBJET EN SUJET, L'ARTISTE <i>READYMADE</i> ET LE <i>STYLING</i> | 105 |
| 2.3.4 L'AUTO-OBJECTIVATION, L'AUTO- MARCHANDISATION ET LA VISIBILITE | 107 |
| 2.3.5 PERSONNIFICATION ET (<i>SELF-</i>) <i>BRANDING</i> | 109 |
| 3 CHAP 3 AU-DELA DE LA GESTION EN MOUVEMENT ET DE L'AUTONOMIE..... | 116 |

| | | |
|------------|---|------------|
| 3.1 | SPECULER COMME PERFORMER- DANSER - COLLABORER | 116 |
| 3.1.1 | LE TRAVAIL DE PERFORMEUR A L'EPOQUE POSTFORDISTE | 116 |
| 3.1.2 | LA SPECULATION DANS LE « PROJET »..... | 120 |
| 3.1.3 | LE PRODUIT DERIVE ET LE MOUVEMENT CHOREGRAPHIQUE | 123 |
| 3.1.4 | LA SPECULATION DANS LA COLLABORATION..... | 127 |
| 3.2 | LE PUBLIC AU-DELA DE LA « NON/ ACTION », DE L'AUTONOMIE. | 137 |
| 3.2.1 | PRODUCTION DU PUBLIC AU-DELA DU PUBLIC..... | 137 |
| 3.2.2 | AU-DELA DE L'AUTONOMIE ET DE LA GESTION CINETIQUE DES DEVENIR ET DES POTENTIALITES | 145 |
| 4 | <u>CHAP 4 COMMONING AU DELA DU SUJET/OBJET ET REPENSER L'ALIENATION EN PRATIQUE</u> | 150 |
| 4.1 | NEO-SUBJECTIVATION, CLASSE PRECAIRE/ CREATIVE, REPENSER L'ALIENATION (PSYCHO- SOCIALE) | 150 |
| 4.1.1 | LE DOUBLE SENS, PARADOXE DE L'AUTO-PRECARISATION | 150 |
| 4.1.2 | LE CLASSE PRECAIRE ET L'INDUSTRIE CREATIVE..... | 154 |
| 4.1.3 | L'APPAREIL DE PERFORMANCE ET LE PLAISIR | 158 |
| 4.1.4 | LA ZOMBIFICATION OU L'ALIENATION PSYCHO-SOCIALE COLLECTIVE | 162 |
| 4.1.5 | REPENSER L'ALIENATION ET LA TRANSINDIVIDUATION | 167 |
| 4.2 | CREATION SOCIALE COLLECTIVE AU DELA DU DUALISME SUJET/OBJET | 170 |
| 4.2.1 | CONSTRUIRE LE COMMUN A TRAVERS LA PRATIQUE: UNDERCOMMONS | 171 |
| 4.2.2 | LA PRATIQUE DU COMMONING, LE « DEVENIR-AVEC » AU DELA DU DUALISME..... | 176 |

PARTIE 2

L'engagement spéculatif et la spéculation comme production à l'époque de l'abstraction réelle

| | | |
|------------|--|------------|
| 5 | <u>CHAP 5 - L'ABSTRACTION EST LA SPECULATION</u> | 180 |
| 5.1 | COGNITIVE MAPPING, IMAGINER LA TOTALITE | 182 |
| 5.1.1 | DONNER FORME ET IMAGINER AU DELA DE L'ABSTRACTION TOTALE..... | 184 |
| 5.2 | L'ABSTRACTION AU CŒUR DE LA PHILOSOPHIE SPECULATIVE DE WHITEHEAD | 185 |
| 5.2.1 | « CONCRESCENCE », « PREHENSION », « CONJONCTION » CHEZ WHITEHEAD..... | 187 |
| 5.2.2 | L'ETRE COMME CAPTURE, SUJET POSSESSIF | 190 |
| 5.2.3 | L'OBJET COMME NATURE, COMME APPATS DES POSSIBILITES | 194 |
| 5.3 | L'ABSTRACTION REELLE ET LA SPECULATION COMME PRODUCTION..... | 197 |
| 5.3.1 | L'ABSTRACTION REELLE/FORMELLE ET L'EPISTEMOLOGIE DE L'IM/MATERIEL..... | 198 |
| 5.3.2 | LA PRODUCTION ARTISTIQUE ET LA CREATION DE LA FORME DE VALEUR | 200 |
| 5.4 | LA CONSTRUCTION, L'ART COMME MACHINE DE L'ABSTRACTION, | 203 |
| 5.4.1 | CONSTRUIRE LE NOUVEAU SUJET DANS UNE RENCONTRE AFFECTIVE..... | 204 |
| 5.4.2 | LE SUJET SPECULATIF COMME CAPITAL HUMAIN ET COMME RESISTANCE..... | 207 |
| 6 | <u>CHAP 6. L'ENGAGEMENT SPECULATIF VERS COMMONING POSTHUMANISTE 211</u> | |
| 6.1 | LE DEPASSEMENT DES IM/POSSIBLES ET LA PHILOSOPHIE ACTIVISTE SPECULATIVE- PRAGMATIQUE | 212 |
| 6.1.1 | L'ENGAGEMENT SPECULATIF, L'INSISTANCE DES POSSIBLES : IMPORTER L'EXPERIENCE DES MONDES ALTERNATIFS..... | 215 |
| 6.1.2 | PLUS QUE PENSER OU IMAGINER : AGIR, REpondre AUX POSSIBILITES SENTIES DANS SITUATION ACTUELLE..... | 219 |
| 6.2 | COSMOPOLITIQUES : COMPOSER LE MONDE COMMUN..... | 223 |

| | | |
|------------|--|------------|
| 6.2.1 | « COSMOPOLITIQUES » ENTRE HUMAIN ET NON-HUMAIN, CULTURE ET NATURE..... | 224 |
| 6.2.2 | STENGERS, LA MULTIPLICITE DE REALITE A DEVENIR..... | 227 |
| 6.2.3 | LATOUR, DEPASSER LE MONO-NATURALISME, REPENSER LE CONFLIT ET COMPOSER LE MONDE COMMUN..... | 230 |
| 6.3 | L'ESTHETIQUE COSMOPOLITIQUES : VERS LE COMMONING POST-HUMANISTE..... | 233 |
| 6.3.1 | COMPOSER LE MONDE COMMUN, UNE QUESTION ESTHETICO-POLITICO-ECOLOGIQUE..... | 236 |
| 6.3.2 | COMPOST-ISTE ET LE « DEVENIR-AVEC » | 241 |

PARTIE 3

Nouveaux matérialismes, néo- agency à l'époque de l'anthropocène, post-humaine

| | | |
|------------------|--|----------------|
| 7 | <u>NOUVEL AGENCY ET NOUVEAU MATERIALISME</u> | 253 |
| 7.1 | L'AFFECT EN L'ART ET LE TRAVAIL ARTISTIQUE AFFECTIF..... | 254 |
| 7.1.1 | LE SUJET DE L'AFFECT: CORPS COMME PROCESSUS EN DEVENIR..... | 255 |
| 7.1.2 | L'AFFECT ET L'AGENCY DE L'OBJET | 257 |
| 7.1.3 | L'ŒUVRE D'ART AFFECTIVE ET LE TRAVAIL ARTISTIQUE AFFECTIF..... | 259 |
| 7.1.4 | LA PRODUCTION AFFECTIVE GENERALISE DE PRECARITE..... | 263 |
| 7.2 | INTRODUCTION AUX NOUVEAUX MATERIALISMES..... | 267 |
| 7.2.1 | LE MATERIALISME REDEMARRE ET MIS-A-JOUR..... | 270 |
| 7.2.2 | DEPASSER LE DUALISME DES APPROCHES DIVERSES | 272 |
| 7.2.3 | REPENSER L'AGENCY DANS UNE NOUVELLE ONTOLOGIE PLATE..... | 275 |
| 7.3 | L'ASSEMBLAGE CHEZ DELANDA..... | 279 |
| 7.3.1 | L'ASSEMBLAGE COMME APPROCHE DE COMPLEXITE ET DE POSSIBILITE | 280 |
| 7.3.2 | LA STRUCTURE D'ESPACE DE POSSIBILITE ET NON LINEAIRE CAUSALITE..... | 283 |
| 7.3.3 | LA COMPLEXITE SOCIALE COMME L'ASSEMBLAGE..... | 287 |
| 7.4 | L'ART D'APRES ACTOR-NETWORK THEORY ET L'ŒUVRE COMME RESEAU | 289 |
| 7.4.1 | ACTOR-NETWORK THEORY (ANT) COMME APPROCHE CONSTRUCTIVISTE..... | 289 |
| 7.4.2 | LE PUBLIC D'APRES THINGS, LES CHOSES PUBLIQUES SELON ANT | 293 |
| 7.4.3 | LE PUBLIC A VENIR ET CONCEPT D'INFRASTRUCTURING DANS DESIGN PARTICIPATIF | 297 |
| 7.4.4 | L'ŒUVRE D'ART COMME RESEAU, COMME ASSEMBLAGE D'HUMAINS ET DE NON-HUMAINS | 301 |
| 8 | <u>LE SUJET ET LA PRATIQUE POSTHUMANISTE.....</u> | 308 |
| 8.1 | LE SUJET POST-HUMANISTE ET LE NOUVEAU COLLECTIF SOCIO-POLITIQUE | 309 |
| 8.1.1 | APPROCHE MATERIALISTE SUR LE SUJET DANS LES CONDITION POSTHUMANES, A L'EPOQUE DE L'ANTHROPOCENE..... | 309 |
| 8.1.2 | DE LA DIFFERENCE NEGATIVE A L'affirmation ET AU SUJET NOMADE | 314 |
| 8.1.3 | ZOE POLITIQUE, COSMIQUE IMPERSONNELLE, DEVENIR-MONDE | 317 |
| 8.1.4 | LE « NOUS » POSTHUMANISTE COMME PROJET POLITIQUE COSMIQUE ET ECOLOGIQUE..... | 323 |
| 8.2 | LA PRATIQUE POSTHUMANISTE | 328 |
| 8.2.1 | REALISME AGENTIELLE ET L'ONTOLOGIE RELATIONNELLE..... | 328 |
| 8.2.2 | LA PERFORMATIVITE POSTHUMANISTE D'UNE APPROCHE MATERIELLE – DISCURSIVE | 330 |
| 8.2.3 | L'INTRA-ACTION ET LES PHENOMENES | 334 |
| 8.2.4 | LA CREATION COMME COUPE AGENTIELLE ET LA RESPONSABILITE AU SEIN DE LA PRATIQUE | 337 |
| 8.3 | L'EFFET TRANSFORMATEUR DE L'ART D'APRES LE NOUVEAU MATERIALISME..... | 342 |

CONCLUSION

| | | |
|------------|--|------------|
| 9 | <u>VERS L'ART EN DEVENIR-AVEC COMME PRATIQUE NOUVELLE</u> | |
| | <u>MATERIALISTE, POSTHUMANISTE</u> | 351 |
| 9.1 | VERS LA PRATIQUE TOUJOURS CREATIVE ET TRANSFORMATRICE | 351 |
| 9.1.1 | ENTRE <i>PRAXIS</i> , <i>THEORIA</i> ET <i>POIESIS</i> ; ENTRE FAIRE, PENSER ET FABRIQUER..... | 351 |
| 9.1.2 | LA PRATIQUE POSTHUMANISTE A L'EPOQUE POST-ANTHROPOCENTRIQUE..... | 353 |
| 9.1.3 | 353 | |
| 9.1.4 | REPENSER LA PRATIQUE CREATIVE COMME CORRESPONDANCE AUX FLUX | 358 |
| 9.2 | QUEER WORLDING, L'ART EN DEVENIR-AVEC, COMPOSER-AVEC LE MONDE COMMUN..... | 365 |
| 9.2.1 | L'ART PLUS QUE L'ART LUI-MEME, AU DELA DE L'ART, EN TANT QUE MODE D'INTRICATION 365 | |
| 9.2.2 | DEVENIR-AVEC, COMPOSER-AVEC LE MONDE, LES AUTRES, LE QUEER WORLDING CHEZ HARAWAY ET BARAD | 367 |
| 9.2.3 | VERS LA RESPONSABILITE ET L'ETHIQUE POSTHUMANISTE EN DEVENIR-AVEC | 371 |
| | BIBLIOGRAPHIE..... | 382 |

Introduction

Le titre de notre proposition semble lui-même s'engager dans la complexité, mais est-ce qu'il s'agit vraiment de la fin du « travail » ? Oui et non. Il s'agit plutôt d'une transition, d'un passage d'une perspective à une autre dimension, à l'heure où la valeur du travail est de plus en plus difficile à mesurer, et l'usine de plus en plus disséminée dans la société dans son ensemble. Nous sommes en train de passer d'un contexte postfordiste, qui fait naître le « pro-sommateur » dans l'effondrement de la distinction production/consommation, à un autre contexte où il est souvent question de circulation, d'attention, d'affect, de flux, de la vie et de la mort, etc. Dans le cadre de nos recherches, nous essayons de considérer ce nouveau contexte dans l'approche posthumaniste des nouveaux matérialismes, qui rejette le déterminisme économique et structuraliste, le considérant comme insuffisant, et met l'accent sur le caractère d'*agency* de la matière, remettant ainsi en question du dualisme entre non-humains/humains, nature/ culture, sujet/ objet, etc.

Alors, s'agirait-il de la fin des humains, voire de l'Humanité ? Oui et non ; il est temps de prendre au sérieux l'idée que nous sommes tous Cyborgs au sens socio-politique, à une époque de crise terrestre telle que nous la connaissons notamment.

Nous n'avons jamais été entièrement humains. Il s'agit d'une conception du sujet « plus-que-humain » qui transcende les limites im/possibles pour accéder à l'« extérieur », pas par la pensée, mais par la pratique posthumaniste, dans l'idée d'un « devenir-avec ». Ce sujet en continuum se présente comme un mode d'intrication avec le « devenir » du monde, dont le collectif social, les multiplicités des « autres » in/organiques, im/matériels, et non-vivants/vivants, etc. Depuis l'apparition de cette nouvelle perspective matérialiste, le sujet humain devient le processus de la transformation lui-même. Nous sommes désormais dans un moment de l'histoire humaine où les neurosciences, la physique quantique, la psychologie se rejoignent sur certains terrains, comme les sujets de la conscience, de l'*unified field*, de l'immanence, etc. Et les philosophes et les scientifiques ne sont plus en mesure de travailler seuls dans leurs propres disciplines.

Cela concernerait-il une sorte de fin de l'art ? Une redéfinition de l'art ou bien de la pratique artistique ? Oui et non, ce travail de recherche vise à répondre à des changements au sein de la production artistique qui s'en retrouve de plus en plus tournée vers le social, de plus en plus collaborative, participative, curatoriale, se proposant comme service affectif, gestionnaire d'un côté, et plus intellectuel, discursif, cognitif de l'autre ; et, avant tout, de plus en plus spéculative, comme le prouve l'exemple de la stratégie artistique du *(self-)branding* en vue d'être lancé, puis de circuler dans les mondes de l'art, comme le feraient des actions. Après les pratiques liées à *Self- Organised, Educational Turn*, l'artiste-curateur, les projets communautaires, participatifs, collaboratifs sont appropriées par les grandes institutions soi-disant progressiste ; les artistes sont de plus en plus conscients que l'on ne peut pas parler de distinction absolue entre l'extérieur/ l'intérieur dans l'optique du système complexe et nous sommes aujourd'hui dans une situation post-critique. La résistance révolutionnaire et le développement personnel sont devenus les éléments clés du *self-design* ; quant à la figure de l'artiste dans ce contexte postfordiste, il devient le modèle néo-libéral d'entrepreneuriat créatif, qui s'auto-exploite, s'auto-promote, et résout toutes les difficultés par la créativité, et travaille sur le réseau social 24h/24 tout en *surfant* aux abords des systèmes.

L'abstraction réelle nous met au travail dans une situation précaire, qui oblige à être créatif, à être sociable, à être performant pour arriver à se vendre dans la circulation du marché, et cela peut se traduire par l'apparition de termes comme l'industrie créative, *le burn-out*, la zombification comme aliénation, l'usine affective, le capitalisme cognitif et financier, l'économie de l'attention, la performance permanente généralisée, etc. Le système, la matrice, sous forme de réseau mondial, capte et exploite notre créativité, qui transcende les im/possibles, comme une force de production ultime, et qui est, en même temps, le seul moyen de résistance, qui constitue des stratégies, des tactiques. Cette thèse a d'abord été écrite en vue de clarifier la situation actuelle, qui pour ainsi dire est suspendue dans une impasse, car il semble de plus en plus difficile d'imaginer une alternative à une vague mais inéluctable « fin du monde », et que la créativité semble être devenue une des forces principales présentes dans la production économique, à l'image du capitalisme cognitif, financier et de l'innovation technologique, etc.

Nous ne visons aboutement pas à rechercher une esthétique particulière, que ce soit celle des *commonist*, spéculative, environnementale, posthumaniste, cosmopolitique, compositionniste, compostiste, etc. Il nous apparaît plus important ici de repenser le machinisme de la créativité, et cela nous mène vers les questions autour l'abstraction et de la spéculation, qui sont en réalité la question du dualisme. Nous étudierons dans la Partie 1, les cas artistiques comme constructions de nouvelles formes sociales, collectives au Chapitre 1, et comme stratégies pour « surfer » dans la circulation des flux au Chapitre 2 ; puis comme mouvements de la spéculation avec les théoriciens de la danse au Chapitre 3, pour comprendre pourquoi nos questions sont liées au dualisme. Plus que la distinction production/ consommation, cette tendance postfordiste à aller au-delà de la dichotomie, nous semble omniprésente dans le contexte social, dans notre expérience quotidienne ; Ainsi, apparaissent : le nouveau rapport entre le sujet et le collectif social, entre le « je » et le « nous » ; le paradoxe de la critique dont il n'existe plus de dehors absolu ; ou encore, les questions concernant la non- action/ action, le non-travail/ travail, l'*agency*, l'autonomie, l'aliénation, etc. C'est la raison pour laquelle nous nous appuyons sur Paolo Virno et Gilbert Simondon, les deux principales références au début de nos recherches.

Face à l'abstraction réelle et à la spéculation comme mécanisme de production au sein de la finance comme dans l'art, il nous apparaît urgent d'étudier la pensée spéculative pour répondre à nos questions autour de la créativité et du dualisme. Au lieu du réalisme spéculatif et de l'*object-oriented ontology*, nous prenons position fermement auprès de Brian Massumi et Isabelle Stengers, tous les deux engagés politiquement dans une approche spéculative. Massumi est surtout influencé par la philosophie du processus, inspiré du pragmatisme et d'Alfred North Whitehead. Son travail sur l'affect est capital pour nos recherches également. Stengers quant à elle, est notamment influencée par la pensée de Whitehead et la philosophie des sciences. Et sous le terme de « cosmopolitiques », Stengers se retrouve avec Bruno Latour et Donna Haraway, partageant tous des liens forts avec la science. Les trois s'engagent face à la crise terrestre de notre époque et avec l'« autre » impensable, en dépassant le dualisme non-humain/ humain, et portent l'importance sur l'action et sur la pratique de la créativité, dans une approche esthétique-politico-écologique. De plus, l'approche posthumaniste féministe d'Haraway est essentielle pour les nouveaux matérialistes,

comme notamment Rosi Braidotti et Karen Barad, de son point de vue biologique et pour ses inspirations scientifiques.

Ce qui nous tient à cœur, c'est la pratique, la création sociale qui fonctionne peut-être de la même manière en dedans et en dehors de l'art. L'essentiel est de chercher à comprendre l'invention de nouvelles formes collectives sociales, qui est instable, précaire, éphémère, complexe, et qui agit plutôt en verbe et à travers des pratiques collectives. Imaginer, spéculer, créer, produire un public, un peuple à venir, c'est certainement l'une des fonctions, des forces de l'art les plus primordiales. Les concepts qui émergent autour du commun et au sein des mouvements sociaux, dont *le commoming*, *l'undercommons*, mettent tous l'accent sur la pratique perçue d'une manière collective, dans une situation précaire, en vue de recomposer un nouveau collectif. Le corps social est constitué dans les pratiques. Nous avons certainement tous vécus cette expérience, soit dans les manifestations, dans les rassemblements divers, soit dans les interventions de performance, dans l'espace-temps éphémère de l'art. Avec Paolo Virno et Gilbert Simondon, nous tenterons de déchiffrer ce processus de création sociale, dont le niveau subjectif et celui du collectif sont profondément intriqués.

De même que nous nous appuyerons sur le concept du *general intellect* et de la « machine sociale » et de l'individuation en début de Partie 1, nous étudierons la question de la complexité sociale et de l'émergence des possibilités, avec les nouveaux matérialistes Manuel DeLanda et Bruno Latour dans la Partie 3. D'une part, l'idée de l'agencement des humains et des non-humains devient nécessaire pour penser et gérer ceux qui n'étaient pas possibles à cerner dont la totalité ou l'autre quasi-absolu. De l'autre, la question de l'*agency* du sujet politique humain reste une question sans vraiment de réponse. Un public, un peuple à venir, dans l'optique des cosmopolitiques ou posthumanistes, ou des nouveaux matérialismes, est un monde commun plus-qu'humains en faisant émerger une dimension écologique que l'on ne voyait pas dans celles socio-politiques purement humaines.

Alors que le design du futur, l'art et le praticien sont en « devenir-avec » le public, le monde commun à venir, l'époque de l'anthropocène dans laquelle nous vivons

aujourd'hui, nous oblige effectivement à penser l'avenir dans une perspective posthumaniste, ce que nous ne pouvons éviter.

Ainsi la question de fond à laquelle nous tenterons de répondre est : vers quoi mène cette pratique de la créativité, au sens spéculatif des nouveaux matérialismes? Notamment, après les tentatives récentes de sortie de l'art comme corrélationnel, vers une esthétique spéculative, avec notamment des pensées du réalisme spéculatif et de *l'object-oriented ontology* qui ont en réalité échoué. Ils cherchent à aller au-delà de l'art centré sur le sujet humain, l'artiste et son public. Mais cela produit un art dit « *freeporist* »¹ qui bénéficie encore plus des capitaux financiers et qui réussit à se débraser de son public. Lorsque nous retrouvons certaines idées de l'art comme expérience, de l'art qui est socialement engagé, les idées de l'incorporation, de l'incarnation dans les pensées des nouveaux matérialistes, il nous est possible d'engager un nouvel espoir. Chez ces derniers, les questions de l'*agency* et du dualisme sont au centre des intérêts, selon des approches variées, mais qui nous permettent non simplement de penser l'œuvre comme réseau ou le public comme assemblage, mais aussi de repenser le lien entre la pratique de la créativité et le sujet praticien. Dans la tentative d'établir le continuum entre macro et micro, socio-matériau- discursif, cette approche propose de répondre à nos questions : il est question désormais de multiplicité des complicités, de la *Zoé* comme énergie impersonnelle, et de processus intriqué au sens de la physique quantique, comme chez Karen Barad.

Aux cotés de la pensée de Simondon, la pratique posthumaniste ne distingue plus la *praxis*, la *theoria* et la *poiesis*, entre le faire, penser et fabriquer. En dépassant les dichotomies nature/ culture, non/humain et dans une perception du monde en processus, la « production » de la subjectivité est plutôt le sujet posthumaniste en « devenir-avec » la pratique et en « devenir-avec » le monde commun. En d'autres termes, toute pratique peut être une production de la subjectivité, toute pratique collective construit une sorte de « nouveau collectif ». Haraway, Braidotti nous rappelle à dépasser l'impossibilité en terme de construction de relation avec les aliens. Ce qui fait partie de ce processus de la vie et de la mort dans ce « compost chaud » est

¹ Stefan Heidenreich, *Freeporism as Style and Ideology: Post- Internet and Speculative Realism*, Part I. Journal #71. March 2016

une question alors essentiellement politique. Quel art, quelle pratique de la créativité? Dans ce compost, dans l'écologie des pratiques, des matériaux, il s'agit d'une autre manière de penser, d'une autre perspective du monde plus « écologique » au sens large. Les idées de trans-discipline, d'interdépendance font partie de la nature où l'intrication, l'enchevêtrement est la base de l'existence. En diminuant la différenciation entre artistique et esthétique en ce sens, la pratique de la créativité n'est pas « une » pratique mais une manière de « devenir-avec » dans toutes les pratiques, comme dans la conception du sujet posthumaniste en mode d'intrication/intriqué.

Partie 1

Dans le Chapitre 1, nous nous appuyons sur le concept du *general intellect* et de « machine sociale », comme à la fois l'objet matériel et la pratique, mais aussi comme assemblage d'humains et de non-humains s'approchant du nouveau collectif social. Nous l'étudierons à travers les modèles muséaux qui intègrent leurs publics comme une création de forme sociale : « *Factory* » d'Andy Warhol comme théâtre biopolitique, l'art total *Gesamtkunstwerk* Wagnerrien au sens carnavalesque, ou encore *The Model – A Model for a Qualitative Society*, 1968 de Palle Nielsen comme des principes de *Playbor*, travail ludique. Le rapport entre l'exploitation et la participation émerge également dans l'organisation du système complexe que l'on appelle « les mondes de l'art ». Pour chercher à comprendre l'idée du sujet post-kantien « je-nous » au-delà de la dichotomie de l'individu et de la communauté, le collectif, nous étudierons d'abord Gilbert Simondon puis le concept de « *Divuum* » de Gerald Raunig.

Nous allons au Chapitre 2, revisiter l'idée du refus du travail en tant que création, dans le cas de Bartleby et chez Marcel Duchamp, afin de repenser la potentialité, la production de la subjectivité à l'époque postfordiste du capitalisme financier. En d'autres termes, le discours, la matérialisation du symbole le contexte dans lesquels apparaît le *readymade*. Cette condition postfordiste implique la totalité de la production ainsi que l'absorption de toutes les critiques, aucune extériorité absolue n'y est par ailleurs possible. Dans ce cas-là, le paradoxe qui consiste en le fait que le

sujet artiste soit à la fois le plus capitaliste et le moins capitaliste nous apparaît encore plus parlant que le modèle d'entrepreneuriat créatif. Dans cette situation post-critique, la distance critique est remplacée par la participation du critique à la circulation en réseau. Basé sur la délégation et la sous-traitance, le concept d'« interpassivité » développé par Slavoj Žižek et Robert Pfaller nous permet de penser la réification et le fétiche se transformant en stratégie « passive » de post-critique. En ce sens, l'artiste Hito Steyerl propose quant à elle une théorie, celle du « circulationisme » et appelle à se joindre à la matière, alors que l'historien de l'art David Joselit parle de la forme de circulation dans « *After Art* ». « L'artiste *readymade* » de Duchamp est un fait de l'incorporation de soi comme stratégie du *marketing* dont le *(self-) branding* ou le *styling* sont des moyens permettant de manipuler et de transformer le statu quo comme un appareil d'invention sociale. Cela constitue essentiellement un geste de spéculation comme production.

Et puis, dans le chapitre 3, nous étudierons ce qu'est la spéculation en art, idée qui se retrouve au sein de la production artistique de diverses manières, notamment avec les théoriciens de la danse et de la performance : Bojona Kunst, Randy Martin, Erin Manning et Rudi Laermans. Kunst relie le concept de « projet » qui implique la vie vécue, au sujet avec des changements plus larges dans le domaine de l'exploitation de la créativité. À côté du concept de « virtuosité », Martin propose une sorte de « kinesthésique sociale ». De la même manière que la finance est dérivée de la forme marchandise, la danse est pour lui dérivée de la kinesthésique sociale. Partant de deux points de vues divers, Manning et Laermans, considèrent la collaboration comme un processus qui peut permettre d'activer les possibilités sur différents niveaux. Avec le concept de « performance en général » qui organise des assemblages hétérogènes, Laermans remarque le potentiel, que les éléments ont des possibilités actualisées d'action ou de non-action, ou des singularités générées avec différents potentiels matériels. La gestion et l'organisation des mouvements, les potentialités, les futurs qui dépassent les im/possibles, remettent en question les enjeux de l'*agency* et de l'autonomie. En tant qu'expérience primordiale de la créativité et de public qui se dépasse, qui va au-delà/ au-devant de lui-même, Lepecki propose le concept de *leadingfollowing* comme création relationnelle d'« intervalle », qui consiste à « suivre » en dépassant la situation de passivité.

Nous examinerons au Chapitre 4 le paradoxe entre la précarité, la créativité au sein de la classe et de l'industrie créative, et une nouvelle sorte d'aliénation et de résistance comme dépassement possible du dualisme. A la suite de Judith Butler, Isabell Lorey propose le concept de « précarisation gouvernementale » en mettant l'accent sur l'auto- précarisation et sur l'auto-exploitation, quand nous participons à la façon dont nous sommes gouvernés. Marion von Osten souligne le concept de *lifelong learning* qui est la capacité d'apprendre, de changer, de s'adapter à toute situation et à tout nouveau contexte. Les travailleurs créatifs sont obligés de se préparer et d'être prêt à performer d'une manière autonome, et ce, à tous moments. En pérennant les critiques sur l'industrie culturelle, Raunig considère l'industrie de la créativité comme une « auto-déception massive » qui est notamment une déception participative, incarnée. La nouvelle crise sociale et le *burn-out*, dirigés par l'appareil de la performance / plaisir des psycho-technologies, constituent une nouvelle aliénation à l'époque postfordiste. Lars Bang Larsen compare cette messe « hyperactive et hyper-névrosée » à une foule de zombies qui perdent le contrôle de leur corps, en devenant automatisés..

Pour repenser cette aliénation, Franco Bifo Berardi reprend l'idée de la « schizophrénie » chez Deleuze et Guattari comme forme de conscience multiple et nomade, et non comme un effet clinique passif ou une perte de soi. Il rappelle les *cognitarians*, l'« intellect général » à la recherche d'un corps, donnant naissance à une nouvelle forme de collectif social. Nous revenons régulièrement à la pensée de Simondon, mais notamment ici pour répondre à cette question de l'aliénation. Pour lui, l'aliénation inclut toute la relation psychologique et sociale avec l'activité, dont la division entre la partie et le tout, la forme de la matière, la conception et l'exécution, la tâche immédiate et l'ensemble, et enfin la totalité et la fraction. En ce sens, Virno suggère que l'aliénation est une sorte de séparation des conditions de la production de la subjectivité créant une perte de connexion avec ce qui est le plus générique et partagé.

Nous terminerons la Partie 1 avec quelques idées qui se développaient au sein de mouvements sociaux, à travers les expériences qui remarquent les différents aspects de la pratique en situation précaire, et en recomposant le commun. En combinant les recherches sur la stratégie du management et les études du noir, Stefano Harney et

Fred Moten développent le concept d'*undercommons*. Et le terme « *commonist* » essayait d'aller au-delà de l'«-isme » d'après Susan Buck-Morss. Elle propose l'idée que les communs ont besoin d'être un verbe, conceptualisés en termes de *commoning*. David Graeber quant à lui, comme l'un des principaux leaders intellectuelles du mouvement *Occupy Wallstreet*, nous appelle à dépasser la conception moderniste de l'aliénation et du fétichisme à travers l'expérience de la créativité, à percevoir comme le renversement sujet / objet. Cela nous apprend à aller au delà de la logique dualiste de production/ consommation, non- aliéné/ aliéné. Et c'est ainsi que nous pouvons nous rendre compte de la présence des autres mondes.

Partie 2

Rappelons que la période actuelle est marquée par la montée du capitalisme financier, cognitif et par le dépassement des dualismes : la Partie 2, dont les chapitres 5 et 6, vise d'abord à interroger le terme de « spéculation » et d'« abstraction » qui apparaissent dans la Partie 1 comme celui de « l'abstraction réelle » et de « spéculation comme production », comme deux points clés du contexte postfordiste actuel.

La question de fond, à propos de la production postfordiste, se précise en se déplaçant sur la créativité liée au dépassement du dualisme, et au renversement du sujet/objet. Pour les étudier plus en détails nous nous tournerons vers la philosophie spéculative d'Alfred North Whitehead, dont l'abstraction est au cœur de ses pensées. Nous trouvons chez Stengers et Massumi les applications de cette pensée spéculative dans une approche socio-politiquement engagée, face à la situation de crise de nos jours, à savoir l'anthropocène et le capitalocène ou encore « chthulucène » selon Donna Haraway. En dépassant l'im/possible, cet engagement spéculatif peut se traduire comme dans une relation avec l'Autre, inconnu et incertain, au sens large, dans une perspective écologique, et comme dans la construction d'un monde commun durable, habitable, avec des multiplicités de dimensions, dans les « cosmopolitiques ».

Au Chapitre 5, nous nous demanderons, alors que la créativité (dont l'industrie de la créativité, l'innovation technologique, etc) est devenue une des principales forces de production économique, si la spéculation sous les divers aspects de la production artistique que nous apportons au Chapitre 3, a le même fonctionnement que la

spéculation au sein de la production financière, à savoir basé sur des probabilités, des potentialités, autrement dit dans un rapport entre in/certitude, et in/connu. Nous allons nous pencher sur la philosophie spéculative chez Whitehead, l'abstraction réelle avec les marxistes, et l'art comme machine de l'abstraction, qui tournent autour des questions de sujet/objet, dont celle du dépassement dualiste. Nous commencerons avec la question, le concept de « cartographie cognitive » (*Cognitive Mapping*) de Fredric Jameson, situé entre l'abstraction et la totalité des possibilités. En tant que relation empirique entre le sujet et son milieu, cela concerne notamment l'imagination, ou comment donner forme à ce qui est invisible, impossible, comme un ensemble, la totalité spatiale ou conceptuelle. La logique de l'esthétique de la cartographie cognitive chez Jameson cherchant à se positionner, cela nous aidera à naviguer dans les pensées spéculatives vers une approche engagée dans le futur, à l'époque de l'abstraction réelle.

Ce que nous cherchons chez Whitehead ce n'est pas la question de la nature ou bien de l'expérience mais plutôt l'idée de l'abstraction et de la multiplicité des possibilités. Comme nous l'étudions au Chapitre 3 avec les théoriciens de la danse, et pour comprendre la spéculation dans la production artistique, l'abstraction est concernée par le mouvement des choses et n'invoque pas nécessairement un processus de pensée. Chez Whitehead, l'abstraction est au cœur de la réalité, nous ne pouvons pas penser sans abstraction. Précisément, Whitehead n'emploie pas directement le terme d'« abstraction » mais plutôt celui de « concrescence », de « préhension » ou encore de « conjonction » pour l'exprimer : « capture », « prise » ou encore « appropriation ». Pour Whitehead, mathématicien à la base, il s'agit d'une même opération, par laquelle des éléments physiques, biologiques, psychiques, etc sont intégrés, capturés par un être qui les fait siens. Ainsi toute entité actuelle, toute perception ou pensée se constitue par ses préhensions, avec des composantes qui lui viennent de l'extérieur. Cette optique nous propose alors une échelle continue des entités les plus concrètes aux entités les plus abstraites, des objets aux événements, aux flux cosmiques. Pour Whitehead, le sujet est une prise qui n'agit pas simplement en sujet humain.

Comme chez Simondon, l'individuation met l'accent sur le processus de devenir d'un individu, et Whitehead remarque une émergence à partir de ces préhensions, ces « sentirs ». La définition de l'objet, de la nature chez lui est finalement celle d'un

sentir. «*Lure for feelings*», une proposition, quelque chose qui fonctionne pour attirer notre attention. Et lorsque «*lure*» est admis à le sentir, il constitue ce qui se ressent. Il suggère que les entités interagissent en se «sentant» les unes les autres, autrement dit d'une manière esthétique dans un mode de réseau. Les «objets» sont les entités qui sont déjà existantes, et le «sujet» les nouvelles entités. A partir de là, nous pouvons voir le monde autrement, et surtout les questions d'«autonomie», d'«aliénation», «fétichisme», «objectivation» qui sont basées sur une perspective dualiste. En d'autres termes, il s'agit d'une logique du doublement, à la fois objective et subjective, de l'existence et de la perspective. Au lieu de l'univers des choses, du monde des objets, nous nous trouvons plutôt dans un monde des propositions, des processus, des devenirs et des flux. Nous pouvons voir de la créativité et le devenir d'une toute autre dimension qui est plus dans un continuum, dans une circulation des processus, des flux.

Après Whitehead, nous nous penchons sur la distinction entre «l'abstraction réelle» et «l'abstraction formelle» qui nous semble liée fondamentalement au dépassement du dualisme comme mouvement totalisant. Il nous semble que le rapport entre la production matérielle et la création de valeur a complètement changé. Nous appuyons sur l'analyse d'Alberto Toscano et d'Alfred Sohn-Rethel, le pivot est l'aspect social en terme du travail et de la valeur. Toscano nous démontre que le secret de l'abstraction réelle est en réalité un secret ouvert. En d'autres termes, il s'agit plutôt du travail qui crée de la valeur d'une manière sociale et relationnelle, plutôt que d'une construction sociale de la forme de la valeur, comme spéculation de la valeur relative. En se séparant de l'aspect matériel, la spéculation en tant que mode de production dans l'art, est devenu un prototype au marché financier, au sens où le travail crée directement la forme de la valeur, qui est vide, tout comme le désir.

Avant de se tourner vers l'engagement spéculatif, nous revisitons «l'art comme machine d'abstraction» qui s'engage à construire le futur et à produire un public, un peuple à venir. Cette question de l'orientation future fait émerger des enjeux de spéculation au niveau politique, ce qui nous apparaît plus essentiel que de chercher une «esthétique spéculative» qui ne résulte que par être rapidement récupérée par le marché de l'art. Le «sujet spéculatif» comme capital humain mais, à la fois, comme résistance, est toujours plus avancé que le capital, car la machine de l'abstraction est

le fonctionnement de la créativité de la vie. A la fois pragmatique et spéculatif, le « sujet spéculatif » est pour Simon O’Sullivan, opposé au «sujet tel qu’il est», et refuse l’écart entre le corps et la pensée, par des pratiques qui posent un continuum entre le fini et l’infini. Il propose une méthode de confrontation de l’infini via la production continue, du sujet spéculatif toujours et déjà infini, et en effet, incarnant l’infinitude.

Nous nous concentrerons, au Chapitre 6, sur le terme de « spéculation » qui relève de la relation aux inconnus, aux incertitudes et aux risques qui peuvent apporter une contribution en terme de profit, mais essentiellement en terme d’engagement avec les multiplicités des complexités. Face à la crise actuelle de l’anthropocène et la situation d’abstraction réelle, est-ce qu’il est possible de remettre la spéculation, la créativité « au travail », sur le bon chemin? Le point central de l’intensification de l’expérience des potentiels dans la philosophie spéculative chez Whitehead est le fait de sentir un autre monde, une autre histoire étant possible. Stengers, Latour, et Haraway nous appellent à nous engager d’une manière spéculative au monde commun à venir.

A la suite de Whitehead, Brian Massumi et Isabelle Stengers développent des approches spéculatives et des philosophies engagées qui mettent l’accent sur l’action et sur la pratique dans le monde réel, se distinguant largement à la philosophie du « réalisme spéculatif » influençant fortement le monde de l’art contemporain ces dernières années. Massumi développe une philosophie activiste fondamentalement non cognitive, qui ne nie pas qu’il existe une duplicité entre le subjectif et l’objectif. Il met l’accent sur l’expérience d’un événement abstrait comme le potentiel qui apparaît réellement et qui ne peut se sentir que comme vécu. Pour lui, faire de la politique et faire de l’art sont tous deux considérés comme des pratiques intégralement esthético-politiques et à la fois spéculative-pragmatiques.

La pensée Whitehead remarque un retour de possibles multiples qui est au cœur de l’engagement spéculatif chez Stengers, lié à la création de possibles. Prendre le risque de la spéculation, c’est prendre en compte la multiplicité des dimensions, et susciter des possibles, des propositions, en ajoutant une dimension d’indétermination. Stengers distingue clairement la pensée, l’imagination et le « geste spéculatif » qui répondent aux événements, à la situation, comme le fait d’expérimenter, d’appliquer

quelque chose au monde actuel. Le concept des « cosmopolitiques » mis à jour chez Latour et Stengers, repense le monde commun pour intégrer l'autre, l'étranger, et absorber l'hétérogène, y compris les « non- humains ». Les « cosmopolitiques » impliquent de passer d'une diversité de cultures à une position « multi-naturaliste » dans lesquelles l'inconnu, exclu du monde commun, devient soudainement problématique, générateur de nouvelles relations. Ce passage capital des approches linguistiques vers l'affectif, le matériel, est l'une des principales raisons qui nous pousse à étudier les nouveaux matérialismes.

Pour conclure la Partie 2, nous nous pencherons sur l'esthétique des approches écologiques diverses, et sur le terme de « devenir-avec », à l'époque de l'anthropocène avec Donna Haraway. Lorsque Latour s'approprie la force de l'art et appelle à re-construire, à re-composer, et à rassembler un monde commun à la manière d'un « compositionist », c'est-à-dire un corps politique capable de réclamer sa part de responsabilité et qui cherche « le commun » comme un « communiste ». Puis nous revisiterons l'écosophie dans « Les Trois Ecologies » de Félix Guattari, et l'esthétique environnementale de la philosophe Emily Brady et Arnold Berleant, en tant que nouveau paradigme esthétique de la « complexité » et approche, qui suggère le fait de devenir tous des habitants responsables. Nous tenterons d'actualiser la question esthétique dans des perspectives qui mettent l'accent sur la multiplicité des mondes, afin de s'adapter à la complexité de l'époque actuelle, qui dépasse les références aux œuvres d'art et le rôle des artistes. Dans un processus de « devenir-avec » le monde, l'esthétique se révélerait être un facteur politique important dans la mise en forme de nos habitats. Entre le pragmatisme et le spéculatif, entre la politique et l'esthétique, nous essayons de considérer une nouvelle pratique, celle du *commoning*, ou la construction du monde commun comme une question esthétique-politico-écologique.

Le mouvement posthumaniste a été lancé par Donna Haraway avec le « cyborg », conçu comme assemblage, comme machine dans les années 1980. Dans une approche encore plus écologiste, plus bio-centrée, elle préfère aujourd'hui, le terme « compost-ist » au terme de « posthuman-iste » ; le terme de « compost-ist » est centré sur le processus de transformation continue de la vie et de la mort comme assemblage, dans laquelle diverses entités non humaines participent en tant que sujets. Le concept de

«sympoiesis» est profondément inscrit dans l'idée de « devenir-avec » comme processus de « faire avec » des disciplines, des pensées, des manières d'être, de faire, etc. et comme multiplicité enchevêtrée au «devenir». En mettant l'accent sur la possibilité de la vie émergeant de la mort, elle propose le terme de « Chthulucène » à la place d'anthropocène, centré plutôt sur le rapport entre l'égalitarisme de son environnement et celui de la nature, et rappelle à créer, spéculer les relations soit-disant impossibles, impensables, « plus-que-humains ».

Partie 3

Comme nous l'avons étudié dans la Partie 1, la tendance du dépassement du dualisme se trouve au sein de la production postfordiste et le travail est de plus en plus affectif, social, cognitif et relativement moins « matériel » (au sens classique). Plus qu'une question située entre l'immatériel et le matériel, cela semble plus concerner la production de subjectivité. En d'autres termes, nous avons besoin de nouveaux modes d'analyse matérialistes qui sortent du dualisme et de l'anthropocentrisme, face aux questions de complexités, de possibilités, de créativité, etc. pour la construction d'un monde commun, dans l'art en « devenir-avec ». Dans la Partie 3, chapitre 7 et 8, ce qui nous tient à cœur est ici la force de l'art, ou plutôt la pratique de la créativité, entre « artistique » et « esthétique » ; autrement dit, repenser son effet, sa fonction transformatrice et performative, dans l'optique des nouveaux matérialismes comme incorporation et incarnation. Et la pratique, en tant que construction sociale engagée à un nouveau « nous » à venir, au sens large.

Avant d'étudier les quatre principaux théoriciens des nouveaux matérialismes, avec Manuel DeLanda et Bruno Latour, pour repenser la multiplicité des complexités, avec Rosi Braidotti et Karen Barad, sur le rapport entre le sujet et la pratique posthumaniste, nous nous pencherons sur la théorie d'« affect » avec Brian Massumi, pour adopter une vision non-cognitive, pré-subjective, qui joue un rôle essentiel entre les humains et les non-humains. Au lieu des sites d'inscription du discours et du pouvoir, les études d'affect tentent de considérer le corps comme une entité matérielle, en prenant en compte les processus non-conscients, non-cognitifs, transpersonnels et non-représentatifs. L'affect au-delà du corps, en tant qu'organisme agit

comme des enchevêtrements cerveau-corps-monde ; il s'agit de frontières et d'assemblages ouverts à des processus humains et non humains, qui participent au flux et au passage de l'affect. Fortement différent des émotions, l'affect est mieux défini comme un changement biologique ou physique dans le corps, que comme un changement corporel. Ce corps affectif est ainsi un corps profondément social et collaboratif. Comme dans le cas du théâtre immersif et de l'exposition, l'affect est transmis par quelqu'un, par l'objet ou par l'environnement. Nous regarderons précisément ceci à partir de la précarité généralisée que nous avons étudiée dans la partie 1, comme cas de la production affective dans une société devenue usine affective, qui nous pousse à devenir hyper créatifs et productifs.

Tirant leurs influences de la bio-philosophie, de la physique quantique, et des théories du chaos, les théories *queer* et féministes (ainsi que des philosophies comme celles notamment de Spinoza et Deleuze), forment une grande variété d'approches des nouveaux matérialismes, se différenciant ainsi principalement du mouvement « post-structuraliste » ou « linguistique », critique qui privilégiait la textualité et l'interprétation sociologique et culturelle. En rejetant le déterminisme économique et jugeant le structuralisme comme insuffisant, ils démontent le caractère d'*agency* de la matière qui n'est qu'une facette matérielle supplémentaire du discours. Au-delà des préoccupations macro que l'on trouve dans les phénomènes sociaux structurels, il s'agit d'une approche micro dans la façon dont les pensées, les désirs, les sentiments et les concepts abstraits contribuent au monde social concret. Comme une strate entre les micro- et les macro- niveaux, cela a un impact direct sur l'épistémologie et l'ontologie, remettant en question le dualisme. Cette nouvelle ontologie matérialiste est « plate » et rejette les distinctions entre l'humain et le non-humain, le matérialisme et l'idéalisme, ou sujets et objets. Cela détourne complètement l'*agency* des acteurs reconnaissables en attribuant le devenir à la différence. Il n'y a pas de structure, ni de système, ni de mécanisme à l'œuvre, mais plutôt une cascade infinie d'événements et de processus. Il s'agit plutôt d'assemblages changeants « entre » et à la fois « au sein » des entités, qui engendrent sans cesse de nouveaux assemblages dans les systèmes ouverts, permettant les interactions et les transformations mutuelles.

Le monde consiste pour DeLanda en des *assemblages* concrets, des réseaux ou des maillages (*meshworks*). En mettant l'accent sur l'aspect processuel, la pensée

d'*assemblage* chez lui nous permet de comprendre la complexité sociale des problèmes à différentes échelles et dans l'émergence des possibilités. D'une approche deleuzienne, DeLanda fait une distinction primaire entre les « propriétés » et les « capacités » de ces parties. Et il reprend l'idée de « l'extériorité des relations », de causalité « non linéaire », émergente ou complexe, irréductible à leurs composantes, pour penser les relations des parties au tout et pour guider des études empiriques sur la complexité sociale. En remettant en question la division société / nature, l'*Actor-Network Theory* (ANT) agit selon une méthode constructiviste, au sens où les acteurs ou actants cachent leur artificialité, lorsque tout fonctionne correctement, et sont traités comme un seul actant dans la myriade de réseaux et d'associations qui le composent. L'ANT est indifférent au fait qu'un agent soit humain ou non-humain: tant qu'il affecte les autres, il est un actant avec l'*agency*. L'ANT insiste sur la nature processuelle du socio-matériel et conçoit les relations des entités humaines et non-humaines comme produisant de nouveaux acteurs et de nouvelles manières d'agir. L'ANT et l'*assemblage* de DeLanda sont ambivalentes à la réduction des relations sociales, et à toute forme fixe, et ils nous invitent à être ouverts à la façon dont les relations socio-matérielles sont structurées et émergent du co-fonctionnement de matériaux hétérogènes.

Dans une approche de l'ANT, nous nous centrons ensuite sur la formation, la construction du public comme assemblage d'humains et de non-humains. Noortje Marres met en évidence l'attachement aux problèmes comme des enchevêtrements particuliers pour comprendre les conflits inhérents à la constitution des publics. L'autre point-clé est que ce public est formé autour de choses perçues comme « à venir », futures. Nous nous pencherons sur le concept d'*infrastructuring* du théoricien du design Pelle Ehn, inspiré par l'ANT, conçu comme un projet sans fin, un design ouvert à l'appropriation en cours d'utilisation, qui se structure de telle sorte qu'elle crée un terrain fertile pour soutenir une communauté de participants, qui intègrent la proposition dans leur monde vivant, et évoluent avec. A la fin du Chapitre 7, nous essayons de repenser le public et l'œuvre qui opèrent en tant qu'actants au sein des processus en réseau, et de relations des multiplicités, en regardant l'idée ainsi prononcée : « L'objectif de cette œuvre est d'être l'objet d'une discussion », phrase annoncée par les performeurs dans la pièce « *This objective of that object* » (2004) de

Tino Sehgal et « *Tilted Arc* » (2014) d'Alexandra Pirici, une performance qui réincarne la sculpture publique de Richard Serra en 1981.

Après « la subjectivation » et « l'individuation » comme processus et « sujet spéculatif » qui accède à l'extérieur par la pratique, nous étudierons au Chapitre 8, l'approche matérialiste, entre le sujet et la pratique posthumaniste, entre le sujet et l'objet, entre le « je » et le « nous » dans un mode d'intrication. Rosi Braidotti actualise les théories post-structuralistes du sujet pour reconnaître les conditions matérielles soulignant la matérialité complexe du corps. Inspiré par Deleuze et Haraway, elle met en évidence la différence en tant que verbe pour penser la subjectivité comme un processus non-dualiste. La condition posthumaniste de notre époque exige de penser au-delà des limites humanistes et de devenir « plus-qu'humain » incarné, incorporé, constitué dans et par la multiplicité. Embrassant une complexité émancipatrice, elle préconise un matérialisme vitaliste, en s'appuyant sur l'affirmation de Spinoza et la relie à Zoé - la force vitale non-humaine de la vie. En dépassant la forme organique, Zoé change l'orientation de la macro au micro processus. Braidotti repense la vie comme un processus immanent de variation dans lequel de nouveaux liens entre les corps, les espèces et les technologies se déroulent continuellement. Zoé actualise un ensemble d'interactions sociales et symboliques qui inscrivent le lien entre humain et non-humain.

Aux cotés du cyborg comme figure matérielle et politique, Braidotti met l'accent sur le zoé-égalitarisme, sorte de sentiment d'interdépendance, qui se positionne comme réponse matérialiste, laïque, à la logique du capitalisme avancé, et comme éthique des devenirs durables. C'est un processus de devenir autre-que-soi, devenir-monde de soi, à la perte d'identité, et au devenir le processus lui-même. La politique posthumaniste de Braidotti passe par l'adoption collective de nouvelles possibilités de subjectivités orientées vers l'extérieur, et par l'idée que « nous sommes dans le même bateau ». Haraway décrit ensuite la *response-ability*, dans laquelle la réponse est ce que nous sommes capables de devenir pour Braidotti. Elle appelle à organiser, à créer des collectifs sociaux qui reflètent et renforcent sa version du sujet posthumaniste. En d'autres termes, un nouveau « nous » qui reconnaît la différence comme principe, et pourtant, responsable.

La nouvelle compréhension matérialiste des pratiques chez Karen Barad commence par le « réalisme agentiel » et l'« ontologie relationnelle », inspirés notamment par la physique quantique et Judith Butler. Elle développe les concepts d'« intra-action » comme celui de l'enchevêtrement, et la performativité posthumaniste de la « pratique matérielle-discursive » et « l'ontologie relationnelle » des faits, d'actions, et de pratiques. Cette ontologie est la base d'un compte rendu performatif de la production de corps matériels, comme faisant partie d'un devenir mutuel humain et non humain, toujours déjà enchevêtrés et inséparables. En mettant l'accent sur le matériel-discursif, les pratiques discursives forment des reconfigurations matérielles spécifiques du monde et non pas des activités humaines. Le monde est un processus dynamique d'« intra-activités » qui constituent les sujets et les objets ou développe un processus ouvert et continu de la matière. « L'intra-action » comprend l'*agency* comme n'étant pas une propriété inhérente d'un individu ou d'un humain à exercer, mais comme un dynamisme de forces.

Les objets ou les êtres ne sont pas exactement des corps distincts. Il y a des échanges constants et des transformations se produisent. Ce mouvement est l'*agency*. Plutôt que des objets indépendants, les « phénomènes » comme des intra-actions spécifiques, sont les unités de base de l'existence. Nous faisons partie du « devenir » du monde, en mode d'intrication, « l'intra-action » impliquant une obligation éthique dans le devenir du monde, qui ne se limite pas à l'être humain.

Barad propose la notion d'« éthique-onto-épistémologie » pour souligner l'importance de l'éthique de l'intrication dans la pratique avec le monde, dans lequel les êtres humains et non humains co-habitent et co-constituent le monde. Nous sommes responsables les uns vis-à-vis des autres, de tous ceux avec lesquels nous sommes enchevêtrés.

L'optique de la « performativité posthumaniste » permet de repenser la pratique artistique comme performative dans ses effets, qui produisent des matérialités et qui « font » plutôt que « représenter ». Après la remise en question de la distinction production/ consommation dans le contexte postfordiste, cette nouvelle optique nous permet de repenser l'idée de l'œuvre d'art comme un point final fixe de fabrication ou comme un point de départ fixe d'interprétation, autrement dit entre l'artistique et l'esthétique. A l'image de la « performativité » chez Butler, qui concerne

profondément la formation du sujet, le pouvoir, l'effet transformateur de l'art se trouve sur le corps, le sujet incarné qui se matérialise. L'entrelacement social-discursif-matériel implique l'expérience esthétique comme une fonction artistique en terme social comme personnel. Il s'agit de chercher un monde des pratiques qui est plus éthique, durable, responsable et inventif à l'égard des entités non humaines.

Pour finir, nous examinerons avec l'anthropologue britannique Tim Ingold, comment la pratique de la créativité agit comme une « correspondance » des flux de matières impliqués dans un ensemble relationnel, ainsi que l'idée de « *queer worlding* » de Donna Haraway. Et nous terminerons avec une illustration, le récit du film « *Le Parfum, Histoire d'un meurtrier* », 2006, adapté du roman de Patrick Süskind, exemple d'un « praticien éthiquement incorrect » tel un nouveau matérialiste, ou posthumaniste.



PARTIE 1

**Le contexte actuel postfordiste de la production
et de la pratique artistique et sa tendance de
dépassement du dualisme**

A l'époque postfordiste actuelle, nous ne travaillons plus dans les usines mais dans une usine diffusée de la société au sens où la distinction entre la consommation et la production s'effondre. Nous pouvons ainsi observer cette transformation néolibérale de la production de valeur également au monde de l'art. En cherchant une sortie de la situation précaire de l'abstraction réelle et du contexte postfordist, il nous semble que les stratégies (artistique ou pas) de la résistance nous poussent tous vers un dépassement du dualisme qui redéfinit profondément le collectif social, l'*agency*, l'aliénation et l'autonomie, etc. Paolo Virno et Gilbert Simondon sont nos principales références dans la parite¹ pour repenser « travailler-ensemble » et « être-ensemble ». Ce qui nous tient à cœur c'est la question de la production du public, de nouveau collectif social comme création sociale.

Lorsque le travail précaire, affectif, immatériel se généralise dans la machine sociale de *general intellect* qui exploite le pré- et trans- individuation, le seul produit final est la subjectivité. Nous étudierons les divers modèles au musée et dans l'art en général qui les transforme en *Factory* Warholien en faisant travailler son public, en les impliquant en l'œuvre. Nous étudierons le concept de « la machine » pour comprendre ces nouvelles organisations comme machines sociales et comme machines de résistance dont l'art. Nous étudierons « l'individuation » de Simondon et « divium » de Raunig pour repenser ce qui est entre « je » et « nous » comme le nouveau collectif social.

Comme non-production, non-travail sont maintenant exploitable, le refus et la critique sont devenus matériel tout à fait productive comme possibilité comme potentiel. Il sera utile de se pencher sur les stratégies qui mettent l'accent sur la circulation « après » la production. Car cette dernière se glisse vers redistribution comme création également. Et nous allons regarder *Readmade* et les pratiques de Warhol pour penser la production et le matériel autrement, et ainsi les stratégies d'aujourd'hui comme (*Slef-*) *Branding*.

Avec les théoriciens de la danse et de la performance dont Bojona Kunst Randy Martin, Rudi Laermans, nous allons étudier la spéculation qui se trouve au sein de la production artistique des diverses manières. Et puis nous regarder de plus près le public au delà de lui-même comme expérience de la création qui nous apparaît

comme l'expérience du dépassement de dualisme dont question essentielle de l'*agency* et de l'autonomie.

En cherchant à dépasser l'aliénation aux divers niveaux, nous étudierons la subjectivation et l'individuation comme processus de production de la subjectivité qui semble une situation paradoxale qui ressemble à l'intrication sujet-objet, et subjectivation-dés-subjectivation. Et nous nous penchons sur les questions autour la pratique *communing* qui est au centre de la création sociale d'un nouveau collectif social. Il est question de comprendre le rapport entre le processus du « devenir » du sujet et celui du collectif social dans la situation précaire.

1 CHAP 1 LE NOUVEAU RAPPORT JE- NOUS ET COLLECTIF SOCIAL

1.1 General intellect et l'usine sociale

L'ère de la production industrielle fordiste a été presque détruite et le travailleur de masse a été remplacé par le «travailleur socialisé» qui a créé un nouveau paradigme dans lequel l'usine est de plus en plus disséminée dans la société dans son ensemble. Antonio Negri décrit les «entreprises sans usines» ou «l'usine sans murs»². De ce point de vue, le travail est déterritorialisé, dispersé et décentralisé de telle sorte que «toute la société est mise à la disposition du profit».

« Le travail vivant postfordiste a pour matière première et instrument de production la pensée verbale, la capacité d'apprendre et de communiquer, l'imagination, bref les facultés distinctives de l'esprit humain. Le travail vivant incarne, donc, le *general intellect* ou *cerveau social*, dont Marx a parlé comme du *socle principal de la production et de la richesse*. Le *general intellect* ne coïncide plus, aujourd'hui, avec le capital fixe, avec le savoir cristallisé dans le système des machines, mais fait un avec la coopération linguistique d'une multitude de sujets vivants. »³

Le concept de *general intellect* est à l'origine de toute une famille nombreuse de concepts post- fordistes, comme l'économie de la connaissance, le capitalisme cognitif, l'intelligence collective, l'intellectualité de masse, le travail immatériel, le « cognitariat », la société de réseau, la classe créative, le partage des savoirs, etc.

1.1.1 La machine sociale et l'évolution du concept de la machine

Le *general intellect* comme une capacité collective, ou l'intellect public, concept que

² Antonio Negri, *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*, s.l., Diane Publishing Company, 1989, 232 p.

³ Paolo Virno, « Les anges et le general intellect. », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 33.

Paolo Virno développe davantage, est un autre nom pour désigner l'expansion, selon Félix Guattari, du concept de machine au-delà de la machine technique⁴ et en dehors de son domaine:

« [D]ans les processus de travail contemporain, il y a des constellations entières de concepts qui fonctionnent par elles-mêmes en tant que *machines* productives, sans avoir besoin ni d'un corps mécanique, ni même d'une petite âme électronique. »⁵

Le point de départ de Virno est la relecture et la réinterprétation de « *Fragment sur les machines* » de Karl Marx, texte perçu comme point de départ explicite pour certaines idées majeurs des (post-) opéraïstes italiens, un texte finalement « fort peu marxiste : le savoir abstrait [...] tend à devenir, en vertu précisément de son autonomie par rapport à la production [...] Il s'agit du savoir objectivé dans le capital fixe, qui s'est incarné (ou mieux est devenu fer) dans le système automatique des machines. »⁶ Il devient de plus en plus difficile de mesurer la valeur du travail d'une manière quantitative, par exemple en fonction du temps de travail, car la production de valeur a énormément évolué vers la créativité, l'innovation et la technologie. Virno note la crise de la valeur et prévoit une sortie de la société du travail qui reste l'une des grandes lignes des discussions liées au monde de travail actuel. Il remarque également les nouvelles « abstractions réelles » qui « régendent les relations sociales » :

« [L]e *general intellect* est bel et bien une abstraction, mais une abstraction réelle dotée d'une opérativité matérielle [...] le *general intellect* se distingue très nettement des « abstractions réelles » typiques de la modernité [...] mutation dans la nature des « abstractions réelles » – mutation selon laquelle c'est le savoir abstrait plutôt que l'échange d'équivalents (seul) qui régente les relations sociales. »⁷

⁴ Gerald Raunig, A Few Fragments on Machines, in *Journal eipcp*, Oct 2005, http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/en/#_ftn48

⁵ Paolo Virno, « Quelques notes à propos du general intellect », *Futur antérieur*, 1992, vol. 10, n° 2.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

Il faut souligner que l'« abstraction réelle », *Realabstraktion*, est un terme qui n'apparaît pas à l'origine chez Marx, comme le rappelle Anselm Jappe, c'est Sohn-Rethel lui-même qui a introduit l'expression «abstraction réelle» dans le débat marxiste.⁸ Avec cette expression, Sohn-Rethel voulait souligner le pouvoir de l'abstraction qui repose sur l'appareil techno-monnaire avant sa transformation en superstructures culturelles et idéologiques.⁹ La notion influente de « subsomption réelle » développée dans «*Fragment sur les machines*» de Marx, désigne un état de développement capitaliste marqué par l'absorption complète du potentiel physique et intellectuel du travail vivant dans la machine productive. Particulièrement pertinente dans ce contexte, la notion de *general intellect*, s'approche d'une idée d'un capitalisme pleinement développé comme une machine qui objective et donc aliène la capacité intellectuelle entière du corps social afin de la transformer en un moyen de domination, d'exploitation totale. Virno note ainsi les points décisifs à notre époque :

« La connexion entre savoir et production, en effet, ne s'épuise pas dans le système des machines, mais s'articule nécessairement à travers des sujets concrets. Aujourd'hui, il n'est pas difficile d'élargir la notion de *general intellect* bien au-delà de la connaissance qui se matérialise dans le capital fixe, en y incluant aussi les formes de savoir qui structurent les communications sociales et innervent l'activité du travail intellectuel de masse. [...] Le travail vivant incarne conséquence *general intellect* (le *cerveau social*), que Marx appelle le «pilier de la production et de la richesse». Aujourd'hui, le *general intellect* n'est plus absorbé en capital fixe, il ne représente plus que la connaissance contenue dans le système des machines, mais plutôt de la coopération verbale d'une multitude de sujets vivants. »¹⁰

Le *general intellect* concerne non seulement l'intégralité de toutes les connaissances accumulées par l'espèce humaine, non seulement ce que toute la capacité a pu partagé auparavant et a en commun, mais aussi un entre-deux, celui des travailleurs cognitifs,

⁸ Anselm Jappe, « Sohn-Rethel and the origin of 'real abstraction': A critique of production or a critique of circulation? », *Historical Materialism*, 2013, vol. 21, n° 1, p. 3-14.

⁹ Matteo Pasquinelli, « Capital Thinks Too: The Idea of the Common in the Age of Machine Intelligence », *Open!*, December 2015, <http://onlineopen.org/capital-thinks-too>

¹⁰ P. Virno, « Quelques notes à propos du general intellect », art cit.

l'interaction communicative, l'abstraction la capacité d'auto-réflexion des sujets vivants, la coopération, l'action coordonnée du travail vivant. C'est en ce sens que nous pouvons dire que la notion de technologie est au cœur de l'économie de la connaissance du post- fordisme et que le *general intellect* remarque le concept de la machine sociale, de l'usine sociale.

« Le travail cognitif est le travail qui produit des machines, des machines de toutes sortes. Il ne produit pas seulement des logiciels, mais aussi des machines électroniques, des machines narratives, des machines publicitaires, des machines médiatiques, des machines récitantes, des machines psychiques, des machines sociales, des machines désirantes.¹¹ »

Marx remarque une différence entre l'utile et la machine lorsqu'il parle de la technologie, il écrit que « l'utile est une extension du corps et la machine est une exploitation du corps. Pour que cette distinction soit maintenue, il faudra alors discerner entre les machines mentales et corporelles (et les outils), et voir comment l'innovation technique dans ce domaine influe sur la production dans d'autres secteurs. »¹² Selon Marx, « les machines modifient les relations avec la nature (écologie), les relations mentales (notre façon de penser, l'imagination), les relations sociales (notre façon d'agir) ainsi que la reproduction de la vie humaine »¹³ Marx voit la machine succinctement comme un « moyen pour produire de la plus-value », en d'autres termes certainement pas destiné à réduire l'effort de travail des travailleurs, mais plutôt d'optimiser leur exploitation. Gerald Raunig remarque que la machine technologique n'est qu'un cas de machinisme et qu'Il y a des machines techniques, esthétiques, économiques, sociales, etc. Il est donc une question de l'élargissement du concept technologique de la machine dans l'un des assemblages machiniques¹⁴. Il retracent le développement étymologique et culturel de la notion de machine du Moyen Âge au «*Fragment sur les machines*» de Marx, pour arriver au conception de

¹¹ Matteo Pasquinelli, « Machines radicales contre le techno-Empire », *Multitudes*, 2005, no 21, n° 2, p. 95-106.

¹² Simon Sheikh, *Domination, Competition and Exploitation An Introduction to the Socialization of Capital*, in Simon Sheikh et al. (eds.), *Capital (it fails us now)*, 1st ed., Berlin, B_Books, 2006, 368 p. into.

¹³ Simon Sheikh, *Domination, Competition and Exploitation An Introduction to the Socialization of Capital*, in *Ibid.* into.

¹⁴ Gerald Raunig, *A Few Fragments on Machines*, in *Journal eipcp*, Oct 2005, http://eipcp.net/transversal/1106/raunig/en/#_ftn48

la machine chez Deleuze et Guattari qui ont réinventé la notion de machine et lui accorder une possibilité révolutionnaire qui se rapprocherait plus d'une machine de la pratique.¹⁵

Raunig relève dans «*Fragment sur les machines*», l'assemblage de la mécanique intellectuelle-sociale comme une énorme machine, malgré que la technologie et les connaissances aient un grand impact sur les travailleurs. La machine est non seulement une concaténation de la technologie et de la connaissance, des organes mécaniques et intellectuels, mais également des organes sociaux, dans la mesure où il coordonne les travailleurs dispersés. Et ce que questionnent Deleuze et Guattari, est moins la logique immanente de la transformation de la machine comme décrit par Marx, que le cadre, que Marx suppose comme la base de cette logique: une dimension de l'homme et de la nature que toutes les formes sociales ont en commun. Le développement linéaire de l'outil vers un bouleversement, au cours duquel la machine devient finalement indépendante de l'être humain., est semblable à la façon dont le concept de la *technè* de l'Antiquité déjà signifiait à la fois l'objet matériel et la pratique. Selon Raunig, la machine est également, non pas uniquement un instrument de travail, dans lequel la connaissance sociale est absorbée et enfermée¹⁶, mais aussi et au contraire, elle ouvre respectivement, dans différents contextes sociaux aux différentes concaténations, des connexions et des raccords:

« Il est plus une question d'affronter l'homme et la machine à estimer possibles ou impossibles correspondances, des extensions et des substitutions de l'un ou l'autre, mais plutôt de conjoindre les deux et en montrant comment l'homme devient une pièce avec la machine ou avec d'autres choses dans afin de constituer une machine. »¹⁷

¹⁵ Nous étudierons plus loin cette question de possibilité avec nouveau matérialiste Manuel DeLanda qui est influencé notamment par la pensée de l'agencement chez Deleuze et Guattari comme la suite de l'idée de la machine.

¹⁶ Nous voulons souligner que, dans cette perspective, il s'agit à la fois de l'objet matériel et de la pratique du concept de *technè*, à l'image du passage vers la pratique posthumaniste, dans une écologie des pratiques et des **matériels**.

¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'anti-OEdipe : Capitalisme et schizophrénie*, 1re éd., Paris, Les Editions de minuit, 1972, 493 p.464.

Au-delà de la dichotomie homme / machine, le concept de machine résiste à la simplification de la technologie comme extension des facultés humaines.¹⁸ Comme le souligne Raunig, «la relation entre les flux et les ruptures d'assemblages, en quels machines organiques, techniques et sociales sont concaténées »¹⁹, ces « autres choses » peuvent être des animaux, des outils, d'autres personnes, des déclarations, des signes ou des souhaits.²⁰ Deleuze et Guattari ont sorti la machine de l'usine, c'est à nous, à notre génération à présent, de la tirer hors du réseau.²¹ Ainsi nous pouvons dire, la machine est le milieu de la communication transversale à partir de laquelle l'organisation des formes, des corps, des structures émergent. Il faut souligner que cette question de l'organisation est au cœur des questions abordées par les nouveaux matérialistes comme Manuel Delanda et Bruno Latour que nous allons étudier plus loin dans la partie 3 de nos recherches.

1.1.2 *Don't hate the machine, be the machine.*

En interprétant le point de vue de Deleuze et Guattari, Maurizio Lazzarato affirme que les dispositifs sont des machines et que le capitalisme est à la fois un ensemble de dispositifs d'asservissement machinique et d'assujettissement social :

« Nous sommes asservis à une machine lorsque nous constituons une pièce, un rouage de la machine, un de ses éléments qui lui permettent de fonctionner. Nous sommes assujettis à la machine lorsque nous sommes constitués un usager de la machine, en sujet d'action qui l'utilise. »²²

¹⁸ Nous pouvons y trouver une tendance posthumaniste et du nouveau matérialisme qui cherche à dépasser le dualisme et l'anthropocentrique.

¹⁹ Gerald Raunig, *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, s.l., Semiotext(e), 2010, 124 p.30

²⁰ *Ibid.*32

²¹ M. Pasquinelli, « Machines radicales contre le techno-Empire », art cit.

²² Lazzarato, la machine, in Journal eipcp, oct 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/fr>

Sur les mêmes principes, une machine sociale ambivalente est capable de créer un assemblage répressif de contrôle et également un assemblage émanant de résistance aux formes dominantes de subjectivation par solidarité, par invention, non hiérarchique. Ainsi, la théorie post-opéraïste voit dans la forme de travail immatériel une possibilité de détruire les conditions sous lesquelles une accumulation se développe.²³ Comme le remarque Matteo Pasquinelli, la machine d'aujourd'hui est la forme élémentaire du *general intellect*, c'est-à-dire, chacun des nœuds du réseau de l'intelligence collective, chacun des dispositifs matériels ou immatériels qui relie organiquement les flux de l'économie et de nos désirs²⁴. Comme le cyborg de Donna Haraway ou simplement comme il est nécessaire aujourd'hui de disposer de compétences hybrides pour travailler, nous sommes tous comme des machines assemblées. Michael Hardt et Toni Negri l'écrivent dans *Empire* :

« Non seulement la multitude utilise des machines pour produire, mais elle devient elle-même de plus en plus mécanique, les moyens de production étant de plus en plus intégrés aux esprits et aux corps de la multitude. [...] Le fait que ces machines productrices aient été intégrées à la multitude ne signifie pourtant pas que celle-ci en a le contrôle. Cela rendrait même plutôt l'aliénation plus vicieuse et plus injuste. »²⁵.

Même si le principal outil de travail est aujourd'hui le cerveau, et donc que les travailleurs peuvent en principe se réapproprier immédiatement ce moyen de production, mais pour Pasquinelli, la réappropriation des moyens de production n'est pas facile aujourd'hui. Parce que le contrôle et l'exploitation au sein de la société sont eux aussi devenus immatériels, cognitifs et réticulaires. Les « techno-managers » élaborent et contrôlent des machines constituées d'êtres humains assemblés les uns aux autres.²⁶ Lorsque Pasquinelli nous rappelle, soit, qu'il faille inventer des machines virtuoses, révolutionnaires, radicales, ou qu'il faille affronter le *general intellect* administrant les méta-machines impériales, il se place ainsi dans une approche proche de celle de Raunig qui étudie les pratiques activistes en tant que machine massive de l'organisation. Il a également travaillé sur l'idée de « la machine

²³ G. Raunig, *A Thousand Machines*, op. cit.25

²⁴ M. Pasquinelli, « Machines radicales contre le techno-Empire », art cit.

²⁵ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exils, 2000, 560 p.488.

²⁶ M. Pasquinelli, « Machines radicales contre le techno-Empire », art cit.

d'organisation du théâtre » qui se construit avec des éléments humains comme non-humains. Il remonte aux premières tentatives de la mise en scène de masse chez les constructivistes russes dont la bio-mécanique et la mécanisation de la scène constructiviste de Meyerhol²⁷. Et enfin, il revient sur les idées tayloristes de l'administration scientifique du travail et le renversement de la relation homme-machine, qui ont conduit à l'élaboration d'un enchaînement de machines techniques des choses, des corps des interprètes et de l'organisation sociale de tous les participants, y compris le public au théâtre. Plus qu'à la recherche de la « théorie » de la machine, Raunig nous semble plutôt à la recherche d'une « pratique » de la machine pour affronter un système capitaliste. Nous pouvons dire que cette pratique se retrouve dans l'organisation à tous les niveaux mais surtout socio-politiques comme s'il s'agissait ici de créer, d'inventer des nouvelles formes de collectif social, de machine sociale. Et il est capital de noter que cette conception constructiviste de la « machine », de l'« assemblage » est également au cœur des nouveaux matérialismes notamment chez Manuel Delanda et Bruno Latour.

Et lorsque chaque performance nécessite de nouvelles considérations en fonction du public, la performance trouve sa finalité dans le public, son matériel dans le contexte de la vie de son spectateur.²⁸ Même dans une recherche du théâtre révolutionnaire, cette perspective de la machine du théâtre dont le public a un rôle bien distribué, bien défini et bien calculé, fait surgir un Art Totalitaire qui fonctionne dans une logique cybernétique de Feedback, des actions/ réactions comme dans un système qui implique, prend en compte les retours de son public. Et lorsque nous nous demandons comment un tel travail artistique qui impose une telle organisation, qui « calcule » son public, peut être émancipatrice, il devient difficile de ne pas évoquer un contrôle plus ou moins totalitaire.

1.2 Les modèles de production participative du musée

²⁷ G. Raunig, *A Thousand Machines*, op. cit., p.41.

²⁸ Nous allons étudier plus loin le concept de la performance post-humaniste développé par Rudi Laermans, qui place sa théorie également dans cette idée de la machine et de l'assemblage intégrant son public.

A travers l'espace muséal comme espace public, nous allons considérer quelques modèles rependus qui produisent un nouveau public lorsque « la participation et l'exploitation deviennent indiscernables. »²⁹ À l'heure actuelle, on peut considérer que l'exemple de la *Factory* d'Andy Warhol a servi de modèle pour le « nouveau musée », dans son tournant productif vers l'«usine sociale». Au fur et à mesure que les travailleurs sortent de l'usine, l'espace qu'ils pénètrent est l'industrie de la culture, tout comme l'usine postfordiste disséminée dans la société.

1.2.1 La *Factory* de Warhol, le modèle de l'usine sociale de subjectivation

« Un *networker* doit toujours être extatique, doit maintenir un enthousiasme légèrement exagéré, doit se pencher sur le potentiel de tant de contacts qui ne peuvent jamais être réalisés ou traduits dans une collaboration réelle, en utilisant ceci pour sauter à la prochaine rencontre.³⁰ »

« Tout est possible », Diedrich Diederichsen relève « l'ouverture » et « la potentialité », ces deux types d'expériences, des soirées, des fêtes qui peuvent être comparées à certaines expériences esthétiques. Et il réévalue ce mode de vie gaspilleur comme une forme de travail qui n'est pas seulement productif, mais un modèle de productivité : le *networking*.³¹ La conception de l'usine sociale au sein de post-fordisme transforme la *Factory* d'Andy Warhol des années 60 en un rêve post-fordiste, ou la mise en scène d'un théâtre biopolitique³². La *Factory* comme un espace où les gens «se sont comportés», où se trouve une intensité de la pression d'être sociable, pour réussir sur le marché, de communiquer, de se présenter en personne, et d'être présent, pour se vendre et pour commercialiser sa propre vie³³. La *Factory* pourrait être considérée, selon Isabelle Graw, comme une machine qui, non

²⁹ Hito Steyerl et Franco Berardi, *The wretched of the screen*, Berlin, Sternberg Pr, 2012, 198 p.74.

³⁰ Diedrich Diederichsen, "People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy", Julieta Aranda, Anton Vidokle et Brian Kuan Wood, *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin, Sternberg Press, 2011, 212 p.8.

³¹ Diedrich Diederichsen, "People of Intensity, People of Power: The Nietzsche Economy", *Ibid.*

³² Isabelle Graw, « When Life Goes to Work: Andy Warhol », *October*, mai 2010, vol. 132, p. 99-113.

³³ *Ibid.*

seulement, mettrait en scène des pratiques de vie transgressives, mais aussi les capitaliserait en laissant place à une notion différente d'identité sexuelle et du comportement transgressif. Warhol a reconnu que ses films visaient à capturer la vie, soulignant l'impossibilité de distinguer entre ses films et la vie de ces artistes. Comme capture et utilisation de ces identités, la vie des artistes est honorée et présentée comme ouverte à l'exploitation. Selon Graw, la *Factory* exerce ainsi son pouvoir de contrôle sur la vie des gens qui traînent là-bas. Leurs vies vont au travail quand les soirées commencent, les fêtes sont l'occasion centrale pour la construction des identités. C'est ici que leur vie est mise sur scène, comme une sorte de théâtre biopolitique qui cannibalise la vie des gens qui s'auto-exploitent en attendant le capital symbolique en retour.

Pour Brian Holmes quant à lui, la *Factory* de Warhol constitue un lieu mythique de création collective cherchant à subvertir la culture normative avec une production artistique d'en bas, celle des sous-cultures. Il considère la *Factory* comme « une subversion délibérée, non seulement du modèle standardisé des industries culturelles de l'après-guerre, mais aussi, de l'usine, de la discipline fordiste. »³⁴ Par contre, ce modèle s'avère aujourd'hui parfaitement adaptée au régime de production sémiotique du post-fordisme, qui encourage l'interprétation subjective afin d'individualiser le produit de masse. Comme une forme de contrôle biopolitique dans la situation postfordiste, l'expression culturelle minoritaire est « encouragée, surveillée, rentabilisée ». Selon Holmes, les théories de la réception active depuis l'émergence des *cultural studies*, s'efforce d'illustrer les possibilités d'investissement subjectif qu'offre le produit de masse, quand il est détourné par des usages singuliers. Il note également que la modélisation de styles sous-culturels donne lieu à une forme de production sémiotique, indissociable d'une pratique impériale de contrôle.

« [...] miroir médiatique de *reconnaissance* aux sujets porteurs de telle ou telle sous-culture éphémère – miroir étincelant qui devient l'objet du désir pour tous ceux qui n'ont pas encore « percé ». [...] Des variations de style, servent

³⁴ Brian Holmes, « Warhol au Soleil levant: Art, sous-culture et production sémiotique », *Multitudes*, 2003, vol. 13, n° 3, p. 59.

de matière première pour la modélisation de nouveaux produits. »³⁵

C'est une condition où l'on ne distingue plus entre-culture et sous-culture, où le devenir- minoritaire (voire jusqu'à la subjectivation individuelle), sont constamment surveillés, et en même temps constamment encouragés. Ainsi la *Factory* de Warhol, expérience d'avant-garde sous le régime de production fordiste, devient un modèle pour l'usine sociale sous le régime de production sémiotique.

« Ce sont les *personnes d'intensification*, les *maîtres* d'aujourd'hui : les étrangers, les peintres expérimentaux, les artistes *pop*, les *hippies* et les *yippies*, les parasites, les fous, les détenus. Une heure de leur vie contient plus d'intensité (et moins d'intention) que mille mots d'un philosophe professionnel. »³⁶

Dans la même logique que la production sémiotique avec la sous-culture, Diederichsen note que ces « maîtres de l'intensification » dans ce modèle économique ont réussi à « transformer entièrement leurs vieux déchets ». Plutôt que de rêver de leur volonté de donner leur pouvoir à leurs identités indépendantes, ils ont effectivement acquis un pouvoir réel. Comme le dit très bien Boris Groys, ils rejoignent la « tour de contrôle ».³⁷ Il faut souligner que Warhol abandonne le nom de la *Factory* au début des années 80, en remarquant qu'on serait passé à l'ère de « l'*Office* », c'est-à-dire de la « gestion ». Toutes les cultures deviennent aujourd'hui des « sous-cultures » de l'Empire. Et c'est dans ce contexte que l'analyse de la réception devient elle-même un outil de gestion, au service d'une nouvelle hégémonie. Désormais l'une des grandes techniques du biopouvoir, mêlée étroitement au régime de production sémiotique, c'est de « faire parler »³⁸ les sujets. Autrement dit, leur donner un peu plus de pouvoir, un peu plus de liberté mais toujours bien limitée et encadrée.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean-François Lyotard, « Notes on the Return and Capital », in *Nietzsche's Return*, ed. Sylvère Lotringer, special issue, *Semiotext(e)*, 1977, vol. 3, no. 1, p.44.

³⁷ Boris Groys, *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010, 168 p.170.

³⁸ Brian Holmes, « Warhol au Soleil levant: Art, sous-culture et production sémiotique », *Multitudes*, 2003, vol. 13, n° 3, p. 59.

Dans cette perspective-là, lorsque Warhol fait de sa signature un nom de marque en prenant la valeur d'échange comme sujet, ce qu'il a accompli c'est aussi la nécessité historique pour l'artiste de vouloir être une machine. Comme une machine à produire, à générer de la valeur au marché de l'art dans la production en tant que fabrication de célébrité, de marque, de valeur symbolique, à travers la *Factory* comme modèle de l'usine sociale. Le désir de vouloir être une machine chez Warhol signifie maintenir que les artistes ne travaillent pas, puisque tout le monde serait consommateur, et personne n'est producteur.³⁹ En ce sens, il faudrait « ne plus résister à devenir marchandise » mais la méthode de Warhol est en revanche devenue la dernière stratégie de résistance possible pour sortir de ce paradigme, de ce modèle de *Factory* comme usine sociale.

1.2.2 Art total et carnavalesque

La stratégie développée depuis la période moderne, contre un régime esthétique de la séparation entre la production et la consommation, entre « *vita* active et *vita* contemplative » en tant que régime esthétique, est selon Boris Groys, de détruire la position sécurisée du spectateur et d'abolir la distance esthétique – et inclure, intégrer le spectateur dans l'œuvre⁴⁰. Ainsi, l'art se transforme, passant de l'objet à l'événement, et surtout, l'événement « total » dans lequel le spectateur « perd sa position autonome vis à vis de celui-ci ». A la fois cette transformation bouscule profondément la définition de la pratique et de la production artistique mais aussi celle de l'exposition. La distance esthétique disparaît quand tous participe, et alors qu'il n'existe plus de « en dehors », et que la position de « spectateur des- intéressé, détaché qui pratique la contemplation pure » devient impossible. Tout comme dans la conception d'art total *Gesamtkunstwerk* wagnerienne, la joie de la pratique artistique ne présuppose aucun spectateur externe. En ce sens, la *Gesamtkunstwerk* se rapproche du festival dans les cultures primitives ou du carnaval médiéval traité par Machail Bakhtin. Tous les deux ne permettent aucune position externe, soit aucune position de

³⁹ Thierry de Duve et Rosalind Krauss, « Andy Warhol, or The Machine Perfected », *October*, 1989, vol. 48, p. 3.

⁴⁰ Boris Groys, « Art Beyond Spectatorship », 2014. Conférence donnée au musée Bozar, Bruxelles, le 27 May 2014

spectateur.

« Le carnaval n'est pas un spectacle vu par les gens; Ils y vivent, et tout le monde participe parce que sa propre idée embrasse toutes les personnes. Alors que le carnaval dure, il n'y a pas d'autre vie en dehors. Pendant le carnaval, la vie est soumise uniquement à ses lois, c'est-à-dire aux lois de sa propre liberté. »⁴¹

En remarquant la déférence entre « le héros qui se sacrifie lui-même et le performeur qui re-incarne sa mort sur scène », Groys souligne que la *Gesamtkunstwerk* engendre la mort nécessaire de l'artiste qui devient manager.⁴² Pour lui, le désir artistique de sacrifier son pouvoir d'auteur, est un choix du design du soi, du *branding* du soi chez l'artiste. En devenant un manager, l'artiste passe de l'état d'un simple « objet de l'admiration » au sujet agissant, et rejoint « la tour de contrôle » et gagne au contraire (de sa sacralisation au début) plus de pouvoir. Il attribue le rôle souverain à l'artiste qui, dans un état d'exception, ou (au moins) à une suspension temporelle de la légalité qui permet la suspension de la loi elle-même. L'artiste établit violemment sa propre loi par « arrêter un espace sous la forme d'une installation »⁴³. L'artiste comme un législateur qui installe sa propre loi dans l'espace muséal assume alors un rôle de fondateur souverain de la sphère publique de l'exposition. D'ailleurs, nous pouvons dire que la *Gesamtkunstwerk* d'aujourd'hui est le projet curatorial plus que l'installation d'une œuvre en combinant tout et n'importe quel médium, im/matériel, vivant ou pas, gérant à la fois le rôle et le comportement de son public. L'aspect événementiel au sein du projet curatorial est encore plus présent. Ils construisent « un deuxième monde, une deuxième vie »⁴⁴ comme une sorte d'hétérotrophie, l'espace autre chez Foucault. Et sur le plan symbolique, il représente un renversement de la hiérarchie, de l'ordre, du pouvoir, de la morale, et ce pour un temps donné. À l'égard du réel, comme le spectacle débordant, ce renversement symbolique restaure le pouvoir dominant, voire devient lui-même l'ensemble des spectacles qui participent au bon fonctionnement du pouvoir.

⁴¹ Mikhaïl Bakhtin, *Rabelais and His World*, traduit par Helene Iswolsky, New edition edition., Bloomington, Indiana University Press, 2009, 512 p.7

⁴² B. Groys, *Going Public*, op. cit. 168.

⁴³ *Ibid.* 53

⁴⁴ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, op. cit., p.6.



Palle Nielsen, *The Model – A Model for a Qualitative Society*, 1968

1.2.3 Le travail ludique, *The model de Playbor*

Dans les années 60s, un tournant ludique a eu lieu avec l'*Happening* de Kaprow et l'« événement » de Fluxus. L'idée du jeu et de jouer, l'idée de l'*homo ludens* est associée au rituel primitif, à la situation temporaire, au comportement anormal, en dehors, intrinsèquement distingué de la vie quotidienne. Les situationnistes autour de Guy Debord ont en revanche rejeté cette vision du jeu comme une illusion de la société capitaliste. La dérive débordienne deviendra la future culture du jeu libre, comme fondation de la culture. Pour Debord, la transformation radicale de la signification du travail entraînera le déplacement du centre d'intérêt de la vie, du loisir passif au nouveau type d'activité productive. Il ne s'agit pas d'abolir le travail, mais plutôt de le transformer sous forme de jeu.⁴⁵ Il serait question de faire partie d'un continuum d'activités humaines qui prendrait la forme du jeu. La production et la consommation fusionneraient et seraient remplacées par l'utilisation créative des biens de la société. En réalité, cette alternative au capitalisme est très connue de tous, et le néolibéralisme s'est emparé de l'esprit de 68, en cette époque actuelle de post-fordisme qui exploite la créativité en fusionnant la production et la consommation. A l'instar de l'image publicitaire de *Googleplex*, le siège de *Google* en Californie, qui met l'accent sur la présence de tables de ping-pong et autres éléments «jouables», le jeu est devenu un élément clé du travail dans les «industries créatives».

⁴⁵ Sven Lütticken, « Playtimes », in *New Left review*, 2010, November/December, no.66, p.125-140.

The Model – A Model for a Qualitative Society (1968) de Palle Nielsen, est pour Lars Bang Larsen, une sorte de « société qualitative en miniature »⁴⁶ qui désigne l'état providence qui « offrit une vie de qualité à ses citoyens »⁴⁷. Ce qui nous apparaît ironique ici, c'est que ce modèle qui était « un terrain de jeu anarchiste [...] un jeu d'enfants dans l'espace muséal [...] le rêve d'un espace urbain » dans l'esprit interventionniste, semble en revanche indiquer paradoxalement le modèle d'une nouvelle forme d'organisation. Comme le précise Larsen *The Model* de Nielsen « n'était pas une tentative de transformation du travail en jeu [...] Il s'agissait plutôt de transformer le jeu en travail ». Nous pourrions dire que le modèle du jeu, qui fait participer les enfants pour le plaisir, aura été à la base d'une société qualitative. Cette dernière serait produite par des sujets qui ne sont pas conscients de l'organisation qui les dépasse.

En effet, ce mélange indissociable de plaisir ludique (*play*) et de travail productif (*labor*), un mixte entre le terrain de jeu et l'usine,⁴⁸ ferait partie des principes du *Playbor*, à savoir le travail gratuit (*free labor*) analysé par Tiziana Terranova.

« *Free labor* est ce moment où toute une consommation avisée de culture se traduit en un excès d'activités productives, qui sont embrassées avec plaisir, mais qui se trouvent en même temps souvent exploitées de façon éhontée. »⁴⁹

« *Free labor* est le travail immanent au capitalisme tardif, et le capitalisme tardif est ce mode de production qui tout à la fois favorise le travail gratuit et qui l'épuise »⁵⁰

Dans ce monde en réseau, il est possible de transformer le travail, la production en loisir, mais aussi en objet à consommer dans « une autre » perspective. Ces « autres » travailleurs, qui produisent sans le savoir, ils se sentent libérés dans la continuité du

⁴⁶ Bartomeu Mari et Palle Nielsen, *The Model: A Model for a Qualitative Society*, Barcelona, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2010, 240 p.87.

⁴⁷ Lars Bang Larsen, « The Society Without Qualities », e-flux Journal, 2013, no.47 – September.

⁴⁸ Yves Citton, « Économie de l'attention et nouvelles exploitations numériques », *Multitudes*, 2013, vol. 54, n° 3, p. 163.

⁴⁹ Tiziana Terranova, « Free labor: Producing culture for the digital economy », *Social text*, 2000, vol. 18, n° 2, p. 33-58., p.37.

⁵⁰ *Ibid.*, p.51.

jeu- production. En d'autres termes, c'est exactement la capacité à faire participer, à faire produire et à faire travailler les enfants comme le public pour leur plaisir, qui est recherché comme modèle de l'organisation, de contrôle et puis d'exploitation. Pour Larsen, l'idée d'une société sans qualités est liée à la conception dans un état qui ne propose plus une vie de qualité avec un système de providence pour ses citoyens⁵¹. Autrement dit, une société qui produit une situation de précarité d'une manière systématique. « L'absence de toute garantie pour le futur », les citoyens sont transformés et poussés à leurs « propres limites », qui sont leurs « propres liens les plus faibles » car il appartient à eux de faire tenir les choses ensemble. La société sans qualité est selon Larsen la société en réseau : « un ordre social qui s'intègre dans les réseaux d'instruments mondiaux grâce aux nouvelles technologies de l'information. »⁵² Pour nous, cela rappelle fortement la situation de plus en plus précaire dans le monde du travail d'aujourd'hui, et plus seulement dans la culture et dans l'art, qui demande constamment de travailler avec la créativité. *The Model* de Nielsen démontre précisément que le modèle dominant d'exploitation et d'organisation de la production à nos jours, était véritablement une vision utopique à l'époque. De plus, la question de savoir s'il est le modèle de la production (post-fordiste comme on le connaît aujourd'hui) ou bien le modèle d'une utopie sociale de l'état providence, a été déjà posée à l'époque de sa réalisation.

1.2.4 Le contrôle cybernétique et le monde de l'art comme système et comme réseau

Selon l'historien de l'art Sven Lütticken, la théorie des jeux de l'après-guerre associée à la cybernétique et à la recherche militaire, a pris les devants du « jeu libre » de la néo-avant-garde.⁵³ À la fin des années 1940, les théoriciens de la cybernétique ont analysé la communication entre les humains et les machines, et ont présenté la communication comme une forme de contrôle. En 1968, dans « Systèmes

⁵¹ Lars Bang Larsen, « The Society Without Qualities », e-flux Journal, 2013, no.47 – September.

⁵² Lars Bang Larsen, « The Society Without Qualities », e-flux Journal, 2013, no.47 – September.

⁵³ Sven Lütticken, « Playtimes », *New Left review*, 2010, November/December, no.66, p.125-140.

Esthétique », l'artiste et le critique Jack Burnham est allé jusqu'à affirmer que « nous passons maintenant d'une culture axée sur les objets à une culture axée sur les systèmes »⁵⁴. Le changement émane, non pas des choses, mais de la façon dont les choses sont faites. D'où sa prédiction : une esthétique des systèmes deviendra l'approche dominante, conçue comme un labyrinthe de conditions socio-techniques enracinées uniquement dans le présent. L'étude d'un système, d'une structure ou de l'ordre des parties, et de la fonction, ou l'ordre des processus (la façon dont les choses sont faites), cela constituera la même chose. Et cela correspond à tenter de comprendre les principes de l'organisation d'un système complexe.

Le contrôle ne peut tout simplement pas se produire sans la participation⁵⁵, sans les *feedbacks*. En tant que théorie de la gestion des systèmes, la cybernétique de premier ordre a analysé des systèmes linéaires et prévisibles, autrement dit des systèmes fermés. Ensuite, la cybernétique de second ordre a tenté de comprendre les systèmes ouverts, complexes, non linéaires qui ne montrent pas de relation directe entre cause et effet, entre entrée et sortie. Pourtant, cela signifie également que l'acte de jouer au jeu forme une manière de changer les règles. Selon nous, comme il s'agit d'une possibilité qui dépasse la logique ou le calcul, cette possibilité constitue une sortie/une entrée possible. Nous allons y revenir lorsque nous étudions l'engagement spéculatif, qui met l'accent sur la complexité et la multiplicité, et lorsque nouveau matérialiste Manuel Delanda parle de non-linéaire causalité.

La notion de *Feedback* est devenue omniprésente depuis la fin des années 1960, jusqu'au milieu des années 1970, selon curatrice-chercheuse Marina Vishmidt, années pendant lesquelles la participation a atteint sa place que l'on connaît aujourd'hui.⁵⁶ Les cybernétiques ont témoigné d'une interconnexion entre tous les systèmes, composant ainsi un monde complexe, dans lequel toutes les actions ne pouvaient être réalisées, que dans une conscience réfléchie de leurs conséquences possibles, dont l'idée de *Feedback*. Elle souligne que ce qui rend la participation « attirante » est « sa promesse de surmonter les divisions entre les gouverneurs et

⁵⁴ Jack Burnham, « Systems esthetics », *Artforum*, 1968, vol. 7, n° 1, p. 30-35.

⁵⁵ Marina Vishmidt, « The cultural logic of criticality », *Journal of Visual Art Practice*, 2008, vol. 7, n° 3, p. 253-269.

⁵⁶ *Ibid.*

gouvernés, sans invoquer de conflit ou de modification radicale des arrangements existants »⁵⁷.

Lutticken remarque que Debord et les situationnistes ont même mené une campagne en 1964 contre le cybernéticien Abraham A. Moles, qui défendait tout une culture de spécialistes de contrôle à travers des *feedbacks* orchestrés.⁵⁸ Nous aurions pu ainsi voir véritablement émerger une société de contrôle, qui dépendrait, de manière cruciale, de la technologie. Et au lieu d'abolir le travail, l'automatisation l'a transformée. Le jeu, comme la participation ludique et le contrôle, forment une alliance, et ce, de manière facile et efficace. Jouer exige une participation active, pas une soumission passive. Nous sommes continuellement invités à offrir des *feedbacks*, dans les environnements interactifs, dans les musées comme en ligne, et bien sûr, sur les lieux du travail. La société de contrôle de nos jours établit en ce sens la cybernétique en action.

« [L]e lien entre participation et contrôle s'étend à la nature du travail contemporain, transformé par des décennies de dérégulation et des horaires de production flexibles, sans parler de l'avancée hégémonique de l'industrie créative - tente dans un paysage où la participation et l'exploitation ne peuvent être séparées »⁵⁹.

En liant efficacement le travailleur à «sa propre exploitation / gestion», la participation permet «à l'individu ou au groupe de s'identifier aux objectifs de l'institution dans la mesure où il / elle participe à son destin»⁶⁰. La mise-en-place d'un cadre du jeu, d'un dispositif participatif, ne concerne pas simplement la question d'une nouvelle organisation de la production, mais fait surgir la question du pouvoir et de l'hierarchie, quand il s'agit d'organiser l'espace-temps de l'événement.

Avant la formation « des mondes » de l'art décrit par Howard Becker, l'œuvre d'art était principalement considérée comme l'expression exceptionnelle de l'artiste

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Sven Lütticken, « Playtimes », *New Left review*, 2010, November/December, no.66, p.125-140.

⁵⁹ Marina Vishmidt, « Once Again on the Idea of Systems », texte de conférence à Künstlerhaus Stuttgart, 22 May 2009.

⁶⁰ M. Vishmidt, « The cultural logic of criticality », art cit.

talentueux, et ce dernier était reconnu comme le seul protagoniste de la création artistique. Becker introduit une vision sociologique des mondes de l'art qui concerne notamment la production artistique et le rôle de l'artiste. Avec lui, on est témoin de la fin du mythe romantique de l'artiste comme génie, travaillant dans une situation d'isolement. Les mondes de l'art sont organisés autour et par un réseau de gens qui coopèrent à la production de l'œuvre en question. Les œuvres artistiques, loin d'être liées au talent, au génie de l'artiste, sont issues d'un ensemble de ressources humaines et matérielles. Une œuvre artistique est donc issue d'une action collective. L'artiste apparaît ainsi au centre d'une chaîne de coopération qui suppose l'existence d'un personnel qui « coopère selon des modalités bien définies » comme un innovateur qui réussit à mobiliser des ressources et les attirer pour imposer leur activité. C'est en ce sens-là que Boris Groys localise la production de l'art dans le domaine de l'«*authorship multiple*»⁶¹, où l'art est le produit non seulement de l'artiste, mais aussi des choix faits par les conservateurs, les directeurs de musées, les membres du conseil d'administration du musée, etc. Cette perspective s'adapte visiblement à l'évolution de la production artistique de la désignation, sorte de déclaration pure, provenant du *readymade*⁶², soit disant le mode de production du capitalisme cognitif actuel. Il ne s'agit plus simplement de la production d'une œuvre issue d'une action coopérative au sens artisanal, matériel, comme chez Becker, mais plus d'un service, plus d'une pratique artistique, perçue comme travail immatériel, affectif.

De plus, depuis les « Systèmes Esthétiques » décrit par Jack Burnham à la fin des années 1960, et après l'apparition des pratiques de la critique institutionnelle, la vision systémique et cybernétique du monde de l'art s'est partagée, informé par l'esthétique des systèmes, où le

« sens et la valeur ne sont pas intégrés dans les objets, des institutions ou des individus tellement qu'ils sont résumés dans la production, la manipulation et la distribution de signes et de l'information»⁶³

⁶¹ Boris Groys, *Art Power*, s.l., MIT Press, 2008, 197 p.96.

⁶² Thierry De Duve, « " This Is Art": Anatomy of a Sentence », *Artforum International*, 2014, vol. 52, n° 8, p. 242.

⁶³ Edward A. Shanken, « Reprogramming systems aesthetics: A strategic historiography », *Digital Arts and Culture*, 2009.

décrivant ainsi l'ère actuelle faite d'un monde en réseau, engendrant le post-internet. Plus poétique et à la fois politique, voire subversif, il s'agit ici en quelque sorte d'une « matière noire »⁶⁴, terme employé par Gregory Sholette pour désigner les 96% de la masse inconnue qui constitue l'univers visible du monde de l'art. A l'instar de la gravitation issue d'une étoile effondrée, elle nous empêche de nous éloigner et nous entraîne dans l'orbite-même de ce que nous cherchions à échapper.⁶⁵ Suivant ce point de vue, le collectivisme – et toutes les espèces de créativité sombres, y compris l'art amateur et informel qui restent invisibles à la haute culture institutionnelle – fournissent un support invisible mais nécessaire. Nous pouvons dire que cela décrit fortement le monde de l'art d'aujourd'hui, qui fonctionne selon la logique de la visibilité et la culture de la célébrité. La ruine de l'étoile effondrée représente vigoureusement la persistance de l'institution qui ne peut absolument pas fonctionner sans les 96% de la masse invisible.⁶⁶

Et ce qui nous apparaît essentiel, c'est ce que Sholette remarque lors du « tournant social » dans l'art, à savoir que cette matière noire n'est plus aussi sombre qu'elle l'était autrefois. Et cela apparaît selon la même logique de récupération de la sous-culture, c'est-à-dire, en « la transformant en une marque de consommation... ou un style de vie... (en) réorganiser la rébellion politique de la pratique artistique de groupe, pour la reconditionner » et la remettre sur le marché, comme « un produit de la culture d'entreprise »⁶⁷ En outre, Lane Relyea considère le « tournant social »⁶⁸ dans l'art, comme notamment la question du réseau, pas seulement en terme technique, mais sur tous les plans. Cette vision très systémique de réseau est devenue la modalité dominante, qui ne concerne pas simplement la manière de faire, mais aussi le contenu. Il prend l'exemple du déclin, de la disparition de la critique d'art, la transformation des magazines, comme « *Artforum* » qui « au fur et à mesure devient plus diversifié, et de plus en plus systématisé » et devient « plus une ressource et un guide, et moins

⁶⁴ Gregory Sholette, « Twelve notes on collectivism and dark matter », *Art Lies*, 2007, vol. 56, p. 18-19.

⁶⁵ Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London ; New York, Pluto Press, 2011, 256 p.28

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Gregory Sholette, Twelve notes on collectivism and dark matter, in *Journal for Northeast Issues*, Hamburg, Germany, 2003

⁶⁸ Lane Relyea, *Your Everyday Art World*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2013, 264 p.

un lieu de critique » pour que les magazines « existent et opèrent dans les réseaux».⁶⁹ A l'ère actuelle du média social, l'idée que l'artiste fasse travailler son public, son réseau et son milieu, est devenu une expérience quotidienne des utilisateurs. Dans un monde concentré sur la modalité du réseau, notre travail n'est plus réalisé uniquement par nous-même, mais avec le public de notre milieu, environnement. En outre, notre subjectivité, notre identité non plus n'est pas construite seulement par nous tout seul, mais d'une manière plus sociale et collective, ce qui se rapproche de l'idée d'individuation chez Gilbert Simondon.

1.3 Le « Je- Nous » après la « communauté / sujet ».

Comme nous l'avons étudié plus haut, la machine sociale et l'art sont de plus en plus ouverts, tous les deux tendant à chercher de nouveaux modèles de collectif social. Selon nous, la question de fond ne reste pas simplement située au niveau social, mais plutôt en ce qui existe entre le « je » et le « nous », entre le plus individuel, personnel et le plus partagé, connecté.

1.3.1 Après la communauté, après le sujet.

« Le devenir-monde du monde signifie que le «monde» n'est plus un objet, ni une idée, mais le lieu auquel l'existence est donnée et exposée. [...] avec la révolution kantienne et la *condition de l'expérience possible* : monde comme possiblement de (ou pour) un être existant, possibilité comme monde pour un tel être. Ou: Ne plus être considéré comme une essence, mais être donné, offert à un monde comme à sa propre possibilité. »⁷⁰

⁶⁹ Lane Relyea, *After Criticism*, in Suzanne Hudson et Alexander Dumbadze (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, 1^e édition., Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2013, 512 p.

⁷⁰ Eduardo Cadava, Peter Connor et Jean-Luc Nancy (eds.), *Who comes after the subject?*, New York, Routledge, 1991, 258 p.1.

Dans ce passage écrit par Jean-Luc Nancy dans « Qui vient après le sujet ? » (Who Comes after the Subject ? 1991), nous pouvons déjà entrevoir la trajectoire des débats récents centrés sur le sujet post-kantien, comme la subjectivité au-delà d'un sujet. La tentative de définir le sujet, au-delà de la production de la subjectivité, est une proposition d'un continuum entre le sujet et le monde, en opposition au sujet tel qu'il est.⁷¹ Dans les années 1980 et 1990, un certain nombre de philosophies politiques, comme Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben, se sont intéressés au concept de communauté et ont également cherché à aller au-delà du concept. La question « Qui vient après le sujet ? » se glisse alors vers une zone intermédiaire ou plus obscure⁷², que ce que nous avons d'habitude d'appeler le sujet, l'individu. La critique et la déconstruction du sujet, qu'envisage Nancy, sont pour nous un dépassement, au-delà de la dichotomie problématique entre l'individu et la communauté.

Les problèmes des termes affiliés aux *communitas* émergent avant et au-delà de leur résonance-même avec les communautés totalitaires, avant et au-delà de la dichotomie de l'individu et de la communauté: d'une part ils s'accrochent à des formes identitaires, d'autre part ils se soumettent aux modes de réduction, soustraction, diminution. Toute la ligne conceptuelle de la commune, de la communauté, même du communisme, sont ainsi jetés dans la lumière douteuse d'une double généalogie de l'identitarisme et de la réduction.⁷³ Les questions qui se posent désormais, sont celles de la recherche d'une forme transversale, qui peut prendre la concaténation des singularités, sans se fondre en une seule et unique, et qui insiste à la fois sur la séparation et le partage. Il s'agit ainsi d'une redéfinition de la terminologie, qui prend en considération les deux composantes conceptuelles explicites : la composante du singulier, un mode de séparation affirmatif, et la composante de la composition, de la concaténation.

Dans la tradition romaine et chrétienne du concept de communauté, il existe deux aspects problématiques : premièrement, en tant que mode de fermeture identitaire, s'y

⁷¹ Simon O'Sullivan, « The strange temporality of the subject: Badiou and Deleuze between the finite and the infinite », *Subjectivity*, juillet 2009, vol. 27, n° 1, p. 155-171.

⁷² Muriel Combes, « L'acte fou », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 63.

⁷³ Gerald Raunig, « After Community: Condividuality », in Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (eds.), *Dance, politics & co-immunity*, 1. ed., Zürich, Diaphanes-Verl, 2013, 287 p.271-281.

loge l'idée de protection et d'exclusion simultanée ; deuxièmement, la question du lien obligatoire, qui lie les singuliers à la communauté.⁷⁴ Le premier problème ne peut être mieux résumé qu'avec les mots de Nancy, qui se distancie radicalement de l'utilisation du terme communauté après plusieurs publications influents sur ce sujet.

« Petit à petit, j'ai préféré remplacer le mot « communauté » avec les expressions maladroitement étant-ensemble, être-en-commun, et enfin être-avec. [...] Je voyais de tous les côtés les dangers suscités par l'usage du mot communauté: sa résonance était entièrement invincible et même gonflée de substance et d'intériorité; sa référence est inévitablement chrétienne [...] ou plus largement religieuse [...] »⁷⁵

De là, la clé est pour nous le terme « être-avec » à la place de « communauté » pour Nancy, qui se rapproche du « devenir-avec » dont parle Donna Haraway. L'« être-avec » comme le « devenir-avec », résiste à l'élan communautaire. Ou encore, comme dans la dimension transindividuelle chez Simondon, il résiste à cette pulsion unificatrice dans une individuation collective. Nous allons y revenir un peu plus loin.

La deuxième question du lien obligatoire, qui lie les singuliers à la communauté, est étroitement liée au premier problème de l'identification et de la fermeture. Le terme latin *communitas* dérive du préfixe *con* « avec », « ensemble », et le nom « municipal » *munus* qui signifie tout d'abord un don, l'obligation morale / économique. Le terme *munus*, qui prend essentiellement comme signification l'obligation de rendre divers types de services et de frais, est compris comme une dette à la fois morale et économique.⁷⁶ Ainsi, on pourrait dire que cette manière de diminuer le concept de communauté, est une composante essentielle de son utilisation. À cet égard, la logique de la dette et de l'obligation conduit à limiter la singularité, à l'abandonner. La communauté est fondée sur le sacrifice et la dette, sur l'abandon. Nous pouvons

⁷⁴ Brunner, Christoph, Gerald Raunig, « From Community to the Undercommons: Preindividual – Transindividual – Dividual – Condividual », Open!, 2015

⁷⁵ Jean-Luc Nancy, « The confronted community », *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2003, vol. 6, n° 1, p. 23-36.

⁷⁶ Gerald Raunig, *After Community: Condividuality*, in Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (eds.), *Dance, politics & co-immunity*, op. cit.

également retrouver cette obligation aux dimensions à la fois morales et économiques dans le concept de l'homme endetté de Maurizio Lazzarato, dont la dette dans le système capitaliste actuel, n'est pas d'abord une affaire comptable, une relation économique, mais aussi un rapport politique d'assujettissement et d'asservissement.

En ce sens, nous voulons chercher ce qui vient au-delà du concept de communauté et de la figure des individus, qui forment une communauté comme entrant dans la composition les uns avec les autres. Dans une approche non substantielle, la relation prend le statut d'un mode d'existence qui lui est propre. Le philosophe Gilbert Simondon affirme une telle conception relationnelle dans sa philosophie de l'individuation.

« [I]l serait possible de considérer toute relation réelle ayant un rang d'être, et de se développer à l'intérieur d'une nouvelle individuation: la relation n'émerge pas entre deux termes qui sont déjà des individus; c'est un aspect de la résonance interne d'un système d'individuation, cela fait partie de l'état d'un système. »⁷⁷

La relation devient existentiellement saisissable dans l'activité de déphasage qui marque le passage d'un état pré-individuel sans phase dans une série d'individuations. Nous voudrions souligner, juste avant de commencer à étudier la trans-individuation chez Simondon, cette philosophie de la relation, du processus, le fait que cette vision du rapport sujet-objet, que les deux ne préexistent pas à leurs interactions, mais émergent à travers et dans le cadre de leurs relations, est partagée par les philosophes des nouveaux matérialismes que nous allons étudier dans la partie trois de notre travail.

1.3.2 L'Individuation de Simondon.

⁷⁷ Gilbert Simondon et Jacques Garelli, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2005, 571 p.28.

Pour Simondon, il n'y a pas d'individus qui soient indivisibles, atomiques mais plutôt des processus d'individuation qui constituent les sociétés, qui « s'ancrent toujours dans un substrat pré-individuel et qui impliquent des dynamiques transindividuelles »⁷⁸. Plutôt que de voir tout comme toujours déjà individuellement, l'individuation doit être comprise comme un processus. Dans ce dernier, l'individu n'est ni la fin ultime, ni le commencement absolu, mais l'effet continu d'une activité.⁷⁹ Les choses qui nous individualisent, nos modes de parole, nos habitudes, nos compléments, ne se composent pas tant de choses individuelles, mais de relations différentielles. L'individuation n'apparaît toujours qu'au détriment de la collectivité et de la cohésion collective, qui ne peuvent être qu'une suppression de cette même individuation, plutôt qu'une relation d'individuation mutuelle - une relation transindividuelle.

Il y a des individuations multiples et successives, physiques, biologiques, psychiques et collectives, chacune résolvant les problèmes posés par les uns et les autres et transformant les termes fondamentaux de la relation. Les choses-mêmes qui forment le noyau et la base de notre individualité, notre subjectivité, nos sensations, notre langage et nos habitudes, ne peuvent pas être uniques. Ces éléments ne peuvent être décrits que comme pré-individuels, comme les conditions préalables de la subjectivité.⁸⁰ Ils n'existent pas en tant que choses individuelles, mais ils constituent une condition métastable, un flux de possibilités. Nous pouvons penser l'individuation comme le passage d'un état virtuel comme pré-individuel, le passage de la nature à l'individu sans phase, dans une série d'individuations. La nature est perçue comme « réalité du possible » c'est-à-dire comme ce qui est *susceptible de faire exister* quelque chose.⁸¹ Le préindividuel définit l'excès de potentiel, le champ de force qui se déplace avec l'individuation dans une ligne infinie de différenciations.⁸² Pour définir la nature « préindividuelle », Simondon revient à une nature source de toute existence, selon un principe de genèse, de plan unique.

⁷⁸ Yves Citton, « Sept résonances de Simondon », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 25.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Jason Read, « The Production of Subjectivity: From Transindividuality To The Commons », *New Formations*, 13 janvier 2011, vol. 70, n° 70, p. 113-131.

⁸¹ Didier Debaise, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 15.

⁸² *Ibid.*

« On pourrait nommer nature cette réalité pré-individuelle que l'individu porte avec lui, en cherchant à retrouver dans le mot de nature la signification que les philosophes présocratiques y mettaient ; les philosophes ioniens y trouvaient l'origine de toutes les espèces de l'être, antérieure à l'individuation : la nature est réalité du possible, sous les espèces de cet *apeiron* dont Anaximandre fait sortir toute forme individuée : la nature n'est pas le contraire de l'homme, mais la première phase de l'être, la seconde étant l'opposition de l'individu et du milieu, complément de l'individu par rapport au tout. »⁸³

Cette nature préindividuelle, source de possible — c'est une forme hybride, mi-individuelle, mi-préindividuelle.⁸⁴ En tant qu'individu, il est le résultat d'une individuation et, en tant que porteur de dimensions préindividuelles, il est acteur de nouvelles individuations, de nouvelles actualisations de possibles. Simondon affirme un *principe d'inséparabilité* : aucun « individu » n'est isolable comme tel, il doit être compris comme emporté dans un processus permanent d'individuation qui se joue toujours à la limite entre lui-même et son milieu. L'individu, que nos habitudes de pensée me font prétendre être, ne peut survivre et se définir que dans une relation et une interaction constantes avec un milieu et un collectif.⁸⁵ Les frontières de l'individu, qui le définissent dans son identité et qui le différencient de tout autre individu, sont plus floues, plus dilatées qu'il n'y paraît de prime abord. Il y aurait dans l'individu ce qu'on pourrait appeler des « franges » qui l'étendent à une nature plus large et qui participent à son identité. Simondon parle d'un « *individu-milieu* » chargée de potentialités et de singularités.

A la suite de Simondon, Paolo Virno, décrit trois niveaux différents de singularités préindividuelles : les sensations et les pulsions qui constituent la base biologique de la subjectivité, le langage qui constitue ses relations psychiques et collectives, et les relations productives qui constituent l'articulation historique du préindividuel.⁸⁶ L'exemple le plus clair de l'enjeu de la désignation de ces différentes activités et des

⁸³ Gilbert Simondon, *L'individuation psychique et collective: à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier, 1989, 293 p. 196.

⁸⁴ D. Debaise, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », art cit.

⁸⁵ Y. Citton, « Sept résonances de Simondon », art cit.

⁸⁶ Paolo Virno, *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines*, s.l., éditions de l'éclat, 2002, 124 p.77.

relations en tant que préindividuelles, peuvent être vues en regardant l'exemple spécifique du langage. Cette dernière est transindividuelle; il n'y a pas de langue privée, mais elle est aussi fondamentalement préindividuelle: le langage n'est pas fait de choses individuelles, de mots, mais de relations différentielles. Ainsi les singularités préindividuelles existent comme un ensemble de relations différentiellement articulées, ou de relations possibles: elles sont métastables. Ces conditions préalables ne sont pas simplement la matière première de la subjectivité; ils ne sont pas complètement transformés en sujet, mais persistent en tant que potentiels non résolus avec le sujet.⁸⁷ Il y a toujours plus pour nous que notre identité putative en tant qu'individus, et c'est seulement pour cela que, tout comme la collectivité, que les relations sociales sont possibles.⁸⁸ Le mot qui suggère de décrire cette notion d'individuation, traversant les relations sociales, plutôt que s'opposant à elles, est le mot « transindividuel ».

Ces deux concepts centraux de l'ontogenèse de Simondon, préindividuelle et transindividuelle, sont complémentaires : c'est parce que l'individu n'est qu'un processus, une individuation d'un champ métastable de différence préindividuelle, qu'il est possible de considérer le transindividuel comme autre chose qu'un ensemble d'individus.

« Soit un Je sans monde, soit un monde sans Je: ce sont là les deux bornes extrêmes d'une oscillation qui, pourtant, sous des formes plus atténuées, n'est jamais complètement absente. »⁸⁹

De ce point de vue, il est fondamentalement incorrect de poser quelque chose comme « société » et « individu », comme deux entités distinctes, dont la relation est un problème.⁹⁰ Pour Simondon, la transindividualité n'est pas quelque chose qui se tient au-dessus de l'individu; ce n'est rien d'autre que l'articulation de l'individu. Simondon aborde le problème de l'individuation à plusieurs niveaux, ces différentes individuations ne sont pas examinées dans leur pluralité discrète, mais l'étude, la

⁸⁷ Simondon, *L'individuation*, op. cit., p310.

⁸⁸ Simondon, *L'individuation*, op. cit., p298.

⁸⁹ P. Virno, *Grammaire de la multitude*, op. cit.77.

⁹⁰ J. Read, « The Production of Subjectivity », art cit.

terminologie et les relations de l'un deviennent la base des relations des autres. La terminologie et les opérations de l'individu physique, de la matière, en particulier les cristaux, deviennent la base de l'investigation de l'individuation psychique ou collective, même si c'est pour souligner en fin de compte les différences entre les individuations successives.

« [L]'autonomie existe avant l'indépendance, car l'autonomie est la possibilité de fonctionner selon un processus de résonance interne qui peut être inhibiteur à l'égard des messages reçus du reste de la colonie, et créer l'indépendance».⁹¹

C'est grâce à la réflexion sur l'information, que Simondon propose une distinction cruciale entre autonomie et indépendance. L'information est devenue la base d'une série d'analogies entre systèmes automatisés, systèmes vivants et systèmes sociaux en cybernétique. Le préindividuel définit l'excès de potentiels, le champ de force qui se déplace avec l'individuation dans une ligne infinie de différenciations. La question de la résonance en est la clé. Ce que Simondon - utilisant encore la terminologie de la thermodynamique - appelle le système, diffère significativement de sa connotation cybernétique d'un ensemble fermé de calculs interconnectés, c'est-à-dire de *Feedback*. L'individuation ne se passe pas seulement dans le monde, mais en étant également interne au processus-même de la pensée. Pour Simondon, nous ne pouvons connaître l'individuation qu'en l'individualisant et en constituant de nouveaux concepts. Il nous invite ainsi à penser l'individuation à partir de « l'information et de sa circulation »⁹² à l'époque actuelle du média social.

L'individuation doit être pensée comme un processus par lequel le pré-individuel, les tensions et les conditions qui existent dans les états métastables sont, à travers leurs relations, constitutifs d'un individu.⁹³ Les spécificités de cette opération changent de dimension en dimension, de processus en processus.

⁹¹ Gilbert Simondon, *L'Individu et sa genèse physico-biologique : L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, par Gilbert Simondon, s.l., Presses universitaires de France Vendôme, Impr. des P.U.F., 1964, 304 p.191.

⁹² Y. Citton, « Sept résonances de Simondon », art cit.

⁹³ D. Debaise, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », art cit.

« Alors que les choses dans le monde psychique peuvent être comprises comme une émergence d'un état métastable, comme dans la formation des cristaux, l'individuation de l'être vivant est plus un processus ouvert que les relations métastables qui le constituent [...] ». ⁹⁴

La différence entre les deux n'est pas simplement ce qui compte comme des changements pré-individuels, de la matière physique aux affects, comme des termes dans une structure, mais plutôt que le processus-même de l'individuation change.

« [...] l'individualisation devient davantage un processus ouvert et incomplet lorsque nous passons du physique au psychique et au collectif ». ⁹⁵

Nous pouvons dire qu'une grande partie de l'intérêt récent pour Simondon se trouve dans l'intersection de l'individuation psychique et collective, ou de la transindividualisation : ces deux processus, psychique et collectif, doivent être considérés ensemble.

« Cela contredit la séparation méthodologique de la psychologie et de la sociologie, qui considèrent le psychique et le social comme deux entités séparées, et la division prédominante des perspectives politiques et des idéologies, qui considèrent le conflit entre l'individu et le social comme un jeu à somme nulle ». ⁹⁶

La transindividualité n'est pas la relation entre deux termes constitués, entre l'individu et la société, mais une relation de relations, englobant le rapport de l'individu à lui-même, le processus de son individuation psychique, ainsi que la relation entre les individus et entre les collectivités. ⁹⁷ La transindividualité est à bien des égards une articulation du préindividuel, car les habitudes, le langage, les affects et les perceptions forment la base d'une culture partagée. Les individus sont individualisés par rapport à une langue ou un contexte culturel spécifique, et non à la langue ou à la

⁹⁴ Muriel Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, s.l., MIT Press, 2013, 119 p.28.

⁹⁵ *Ibid.*, p.22.

⁹⁶ *Ibid.*, p.26.

⁹⁷ Muriel Combes, *Simondon, Individu et collectivité: Pour une philosophie du transindividual*, Paris, PUF, 1999, p46.

culture en général.⁹⁸ L'individuation n'est jamais réellement réalisée, mais plutôt expérimentée comme un processus infini, un appel à la conscience qui brille et se déplace, une danse d'attention sans fin.⁹⁹

1.3.3 La relation entre le trans-individuation et la pré-individuation dans la production

« La relation interindividuelle peut masquer la relation transindividuelle, dans la mesure où une médiation purement fonctionnelle est offerte comme une facilité qui évite la véritable position du problème de l'individu par l'individu lui-même. [...] la véritable relation transindividuelle [...] est constituée par l'individu qui s'est mis en question et non par la somme convergente des rapports interindividuels »¹⁰⁰

Pour Simondon, la sociologie peut être identifiée à «l'interindividu», d'après la tendance à saisir les relations sociales selon l'intégration fonctionnelle des tâches et des devoirs. Simondon encadre souvent cette idée de l'interindividu à travers l'idée de travail, qui relie des individus déjà constitués à travers leurs individualisations spécifiques, des individualisations de compétences, de tâches et de fonctions.¹⁰¹ C'est-à-dire que, tant que l'on se concentre sur les relations sociales des fonctions et des tâches, sur les relations qui traversent des individus déjà constitués, on manquera le transindividuel. La transindividualité n'est pas une relation qui traverse des individus déjà constitués, comme c'est le cas avec la reconnaissance intersubjective, mais passe par les aspects préindividuels de l'individualité, des affects et des perceptions. Ainsi, le concept de transdisciplinarité de Simondon est autant une critique d'une sorte de sociologie vulgaire, qui voit partout les rapports sociaux, qu'un psychologisme vulgaire, qui ne voit que l'individu et ses intentions.

⁹⁸ Bernard Stiegler et al., *Acting out*, s.l., Stanford University Press, 2008., p.5.

⁹⁹ Jason Read, « Individuation of the common », *TkH, Journal for Performing Arts Theory*, April 2016, No. 23.

¹⁰⁰ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, op. cit.154.

¹⁰¹ *Ibid.*302.

Tant que nous envisageons quelque chose appelé «société» que comme étant composé d'«individus», nous négligerons le transindividuel. C'est pourquoi Combes insiste pour percevoir le transindividuel à travers ce qu'elle appelle « l'intimité du commun». La dimension affective de l'individuation et de la collectivité signifie que la transindividualité ne se trouve pas nécessairement dans un domaine que nous désignerons comme «social», mais englobe l'espace le plus intime des sentiments et des perceptions. Comme l'écrit Combes,

« L'intime relève moins d'une sphère privée que d'une vie affective impersonnelle, d'emblée commune [...] le transindividuel ne nomme que cela : une zone impersonnelle des sujets qui est simultanément une dimension moléculaire ou intime du collectif même. »¹⁰²

Le commun est présent dans la constitution-même de la vie intime, et vice versa. Ce que Combes suggère c'est que la distinction de Simondon entre l'interindividu et le transindividuel rend possible une pensée d'une sorte de commun sans communauté. Cependant, pour que le sujet s'engage dans la constitution du collectif, il faut d'abord

« destituer la communauté, ou tout au moins, déposer ce qui, en elle, empêche la perception de l'existence du préindividuel en soi et la rencontre du transindividuel : les identités, les fonctions, tout le réseau du "commerce" humain [...] qui assigne à chacun sa place au sein de l'espace social »¹⁰³

La valeur de la transindividualité pour toute pensée politique ou sociale réside non seulement dans l'articulation de l'individuation et de la collectivité, dépassant les oppositions de l'individu à la société, mais aussi dans les relations sociales partagées entre la constitution interindividuelle existante et le préindividuel. Les conditions sont, comme l'écrit Combes, de

¹⁰² Muriel Combes, « Individu et collectivité », *Paris: PUF*, 1999. P.50.

¹⁰³ *Ibid.* p.66.

« concentrer l'attention simultanément sur l'émergence de la nouveauté dans la société et sur la zone moléculaire impersonnelle des sujets qu'il s'agit d'un des nœuds de la philosophie de l'individuation qui s'avère particulièrement précieux pour nous aujourd'hui en repensant le politique. ¹⁰⁴

Virno croyait que la théorie de Karl Marx pourrait aujourd'hui se comprendre comme une théorie de l'*individuation*, comme une théorie réaliste et complexe de l'individu.

« Dans les «Fragments sur les machines» des *Grundrisse* ... Un concept, je le dis d'emblée, (est) objectivement relié à la thèse de Simondon sur le mélange entre réalité pré-individuelle et singularité. [...] Ce n'est pas un hasard, me semble-t-il, si Marx utilise cette expression dans les mêmes pages où il traite du *general intellect*, de l'intellect public. L'individu est social, parce que, en lui, le *general intellect* est présent. ¹⁰⁵

Il met l'accent sur le terme d'« individu social » comme

« [...] un oxymore, une unité des contraires: cela pourrait ressembler à une coquetterie hégélienne, suggestive et inconsistante, si l'on ne pouvait pas profiter de Simondon pour en déchiffrer le sens. «Social» se traduit par pré-individuel, «individu» par résultat ultime du processus d'individuation. Puisque par «pré-individuel» il faut entendre la perception sensorielle, la langue, les forces productives, on pourrait dire aussi que l'«individu social» est l'individu qui exhibe ouvertement sa propre ontogenèse, sa propre formation [...] »¹⁰⁶

L'individu social, selon Virno, est une individuation produite dans et à travers ses relations. Il souligne que la production contemporaine, axée sur le travail intellectuel, la coopération et la production des relations sociales, a fait de l'individu social, et non de l'individu, le sujet contemporain. La production de la subjectivité, n'implique pas seulement une remise en question de cette antinomie de l'individu et du collectif, mais

¹⁰⁴ *Ibid.* p.55.

¹⁰⁵ P. Virno, *Grammaire de la multitude*, op. cit.87.

¹⁰⁶ *Ibid.*87.

une nouvelle ontologie et logique de la pensée sur le sujet.¹⁰⁷ Le sujet est un «individu social», non seulement dans le sens où il vit dans la société, mais dans le sens où l'individualité ne peut qu'être articulée, ne peut être produite que dans la société.¹⁰⁸

Cependant, le travail de Bernard Stiegler a mis au point le problème de l'individuation du capitalisme contemporain en se tournant vers la manière dont les produits de l'industrie culturelle remodelent et structurent l'individuation. La marchandise ne nous apparaît pas comme le produit du travail social, mais comme une chose isolée, qui possède la valeur comme sa propriété intrinsèque. L'acte d'échange de marché reproduit l'indépendance et l'isolement non seulement de la marchandise, mais aussi des individus qui les échangent. De même que la marchandise apparaît comme une chose dont la valeur est une propriété intrinsèque, plutôt que le produit des rapports de production, l'individu, l'individu bourgeois, apparaît comme quelque chose qui existe en dehors de, et avant, sa relation existante.¹⁰⁹ ; au lieu de considérer également l'objet et le sujet dans une approche principalement marxiste, fondée sur les relations sociales, reliant la forme de la marchandise, le fétiche, sous la forme d'une personnalité abstraite. Stiegler considère l'objet en question non seulement en ce qui concerne ses caractéristiques formelles ou ses relations générales, mais selon son mode d'engagement avec la mémoire, ce qui est considéré comme la base fondamentale de l'individuation. Stiegler décrit une transformation fondamentale des conditions d'individuation de l'outil ou même du livre, qui est définie par la capacité matérielle de l'individualisation différente, et les biens culturels des films et de la musique. Cette distinction repose sur une révision fondamentale de l'idée de « préindividualité » de Simondon.

Pour Stiegler le préindividuel, la base de l'individuation, est primordialement héritée sous la forme d'objets, qui sont à la base de la mémoire et de l'individuation. Le préindividuel n'est pas seulement constitué de langage, d'habitudes et de perceptions qui existent comme une sorte de toile de fond naturel de la formation de la subjectivité, mais ces choses sont elles-mêmes le produit d'un processus déterminé de

¹⁰⁷ J. Read, « The Production of Subjectivity », art cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Bernard Stiegler, *Mécréance et discrédit: les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, s.l., Editions Galilée, 2006, vol.2., p.327.

transindividualisation, d'une forme de culture, qui à son tour est inséparable de sa matérialisation.

« [N]ous vivons dans une société de troupeaux [...] L'individualisme veut la prospérité de l'individu, l'être toujours et indissociablement un, nous et moi ; un je dans un nous ou un nous composé de Je(s), incarné par Je(s). S'opposer à l'individu et au collectif, c'est transformer l'individuation en atomisation sociale, en produisant un troupeau. »¹¹⁰

Pour Stiegler il n'y a pas d'individuation sans transindividu, l'individu est constitué en relation avec les traditions et les connaissances traditionnellement héritées. C'est précisément cela, que l'industrie de la culture contemporaine détruit, réduisant l'individu à une série de goûts et de roulements commercialisables et au collectif. Contrairement à Stiegler, Paolo Virno a soutenu que le processus de production contemporain est celui qui a mis en œuvre la dimension transindividuelle de la subjectivité. Comme pour Stiegler, cela peut être considéré comme une radicalisation de l'affirmation de Marx selon laquelle la production capitaliste met au travail non seulement la capacité individuelle de travail mais aussi le travail collectif de l'espèce. Ce que Virno souligne, et ce qui justifie l'utilisation du terme transindividuel, c'est que le processus de travail contemporain ne met pas simplement en œuvre les efforts combinés de différents individus, de leurs pouvoirs coopératifs, mais de leurs capacités à se raconter et à s'individualiser. Comme l'écrit Virno, l'individu social, le «social» devrait être traduit comme étant préindividuel, et «individuel» devrait être considéré comme le résultat ultime du processus d'individuation.¹¹¹ C'est la compréhension de Virno de l'augmentation de la dimension coopérative et intellectuelle de la production post-fordiste.

En ce sens, nous pourrions soutenir que c'est ce qui définit le stade actuel du capitalisme, dans les mots de Stiegler, comme un « court-circuit »¹¹² de la trans-individuation par l'organisation industrielle par « la marchandisation du pré-

¹¹⁰ B. Stiegler et al., *Acting out, op. cit.*, p.48.

¹¹¹ Paolo Virno, *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*, Cambridge, Mass ; London, Semiotext (e), 2003, 117 p.80.

¹¹² Bernard Stiegler, « Pharmacology of Desire: Drive-based Capitalism and Libidinal Dis-economy », *New Formations*, 14 août 2011, vol. 72, n° 72, p. 150-161.

individuel et de l'exploitation du transindividuel »¹¹³ dans la relation entre « le degré le plus élevé possible de communalité ou de généralité et le degré le plus élevé possible de singularité. »¹¹⁴ La division met en évidence une observation particulière qui sous-tend l'analyse de Stiegler et Virno, que beaucoup de ce que nous lisons, écoutons et regardons, la base de notre sensibilité, nous vient sous forme de produit, tandis que notre travail est de plus en plus social, impliquant non seulement la coopération avec les autres, mais la capacité à se rapporter aux autres. Autrement dit, ce qui est met au travail n'est plus simplement de l'ordre des pouvoirs coopératifs de l'humanité, mais des conditions-mêmes de la vie collective et individuelle. Et c'est ainsi que la production post-fordiste met en place notre désir de vivre, notre vie entière au travail que
l'usine sociale diffuse.

1.3.4 A la recherche d'un nouveau collectif social, au-delà du « Je/Nous ».

« Nous ne pouvons au sens habituel du terme, connaître l'individuation ; nous pouvons seulement individuer, nous individuer, et individuer en nous »¹¹⁵

Chaque humain est potentiellement guerrier, porteur, architecte ou écrivain, souvent tout à la fois. La collectivité est de plus en plus difficile à conceptualiser. Les conditions de notre subjectivité, de notre langage, de nos connaissances et de nos habitudes, ne sont ni individuelles ni collectives, mais sont les conditions de l'identité individuelle et de l'appartenance collective, restant irréductibles à chacun. Ces conditions sont devenues de plus en plus importantes pour le processus de production contemporain, devenant la source de nouvelles formes de richesse. Ce sont les nouveaux communs qui sont de plus en plus fermés, privatisés. Comme le souligne Bernard Stiegler, il serait incorrect d'identifier ces technologies et les habitudes d'isolement et de séparation qu'elles impliquent, à une « société individualiste ».

¹¹³ J. Read, « The Production of Subjectivity », art cit.

¹¹⁴ Paolo Virno, Sonja Lavaert and Pascal Gielen, « The Dismasure of Art. An interview with Paolo Virno », *Open* 2009/No.17

¹¹⁵ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, op. cit.30.

Stiegler utilise la conception de la transindividualité - comprise comme une relation constitutive de l'individu et du collectif - pour établir un diagnostic de la technologie moderne qui ne permet ni l'un ni l'autre¹¹⁶ Il n'y a pas de communalité, pas de collectivité, constituée par les individus isolés qui regardent le même programme de télévision, les différentes voitures sur la même route : les autres personnes rencontrées dans de tels contextes sont au mieux mesurées quantitativement, avoir des effets uniquement en termes de nombre, au pire, ils sont engagés avec la compétition, comme des obstacles à mes objectifs et intentions.¹¹⁷

La lecture de Simondon, loin de donner des solutions qui assignent chacun à une place fixe, déploie un spectre sur lequel les vrais problèmes peuvent se poser : des colonies de Cœlentérés aux termitières et aux cités humaines, il invite notre regard à se porter sur cette « zone obscure » qui couvre l'infinie diversité des articulations possibles entre l'individuel et le collectif.

« le transindividuel ne localise pas les individus ; il les fait coïncider ; il fait communiquer les individus par les significations : ce sont les relations d'information qui sont primordiales [...] Cette coïncidence des personnalités n'est pas réductrice, car elle [est] fondée [...] sur une seconde structuration à partir de ce que la structuration biologique faisant les individus vivants laisse encore de non-résolu »¹¹⁸

Au-delà de l'individualisme, nous pouvons soutenir que la pensée de Simondon ou son ontogenèse, étudie ce qui peut être perçu comme une « auto-organisation du bas » qui n'a plus rien à voir avec l'*homo economicus*.¹¹⁹ Bien que la production contemporaine ait fait de l'individu social, une individuation produite dans et surtout à travers ses relations sociales. Ce sont des processus d'individuation, et non pas d'individus, à partir desquels se construiraient les sociétés. L'individu ne peut se définir que dans une relation et une interaction constantes avec un milieu et un

¹¹⁶ Bernard Stiegler, *La télécratie contre la démocratie*, Paris, Flammarion, 2006, p61.

¹¹⁷ Bernard Stiegler, *Acting Out*, op. cit., p48.

¹¹⁸ G. Simondon, *L'individuation psychique et collective*, op. cit.192.

¹¹⁹ Y. Citton, « Sept résonances de Simondon », art cit.

collectif. Le mot qui se suggère de décrire cette notion d'individuation qui traverse les relations sociales, plutôt qu'opposant à elles, c'est le transindividuel.

1.3.5 Divuum chez Raunig

« [...] le *dividual* ne doit pas être compris comme un universel [...] Le particulier n'est pas unilatéralement opposé à l'individu comme quelque chose d'universel, mais c'est un des termes de Gilbert [De Poitiers] qui contrecarre la dichotomie de ce qui est individuel et de ce qui est universel, introduisant une nouvelle dimension, dans laquelle ce qui est, et à travers lequel il est sont liés les uns aux autres. »¹²⁰

« Gilbert [De Poitiers] écrit que la similitude est corrélée avec le *dividual*, qu'en effet la similitude produit le *dividual*. Le particulier a donc un ou plusieurs composants qui le constituent comme quelque chose de divisible et, en même temps, le lient avec d'autres individus qui sont similaires dans leurs composants [...]

Le point ici est des similitudes, spécifiquement en ce qui concerne seulement *certain*s composants. *Conformitas*, la conformité, n'implique pas la similitude, l'uniformité totale ou l'adaptation, mais plutôt la con-formité, une conformité spécifique dans la forme, le partage des composantes formelles. Cette con-formité, qui est simultanément multi-formalité, constitue le divisible comme *unum dividuum*. »¹²¹

Raunig s'inspire de la philosophie scolastique de Gilbert de Poitiers (environ 1070-1154), qui fut le premier à faire la différence entre la singularité, l'individu et la personne, et à opposer le particulier à l'individu, en attribuant la propriété de *similitudo* au premier, et la propriété de *dissimilitudo* au second ¹²². Gilbert de Poitiers a également noté que la similitude est ce qui permet à des individus qui

¹²⁰ Gerald Raunig, « After Community: Condividuality », in Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (eds.), *Dance, politics & co-immunity*, op. cit.

¹²¹ Gerald Raunig, « After Community: Condividuality », in *Ibid.*

¹²² Gerald Raunig et Aileen Derieg, *Dividuum: Machinic Capitalism and Molecular Revolution*, s.l., Semiotexte/Smart Art, 2016, 208 p.64.

partagent certaines composantes de « coformer » un *unum dividuum*. Il a proposé une singularité qui n'est pas individuelle, non comprise comme totalité ou entité, dissemblance ou distinction. Cette singularité enveloppe l'individu, mais elle peut être plus, ou moins que cela. En fait, ce concept de singularité n'est pas compris comme un individu mais comme une qualité individuelle. Selon Raunig, une singularité individuelle et donc non individuelle est capable de s'enchaîner à des singularités similaires dues à des composantes de similitude. Ce concept d'enchaînement ouvre des possibilités d'assemblages de «Co-Formalité» pour devenir «Multi-Formité» ou «Forme-Pluralité». La divisibilité pensée comme divisibilité et division ne pointe jamais vers l'intégralité - la divisibilité est toujours conçue comme dispersion.

Raunig extrait l'usage du *dividuum* latin de la comédie romaine, utilisé en référence à la division de la propriété: la division comme celle qui gouverne l'échange. Raunig positionne le *dividuum* comme lié à la division sociopolitique et à la distribution économique, en particulier avec l'argent, les biens, l'esclavage et le patriarcat¹²³. *Dividuum*, en d'autres termes, est associé à la partition, à la division et à l'échange d'argent, de biens, d'esclaves et de femmes. Cependant, Raunig insiste aussi sur la lutte pour la liberté de ceux qui sont soumis à une telle partition : leurs stratégies de «subversion incomplète»¹²⁴, l'invention de nouvelles lignes de fuite et le découpage de nouveaux territoires existentiels, au-delà des modes hégémoniques existants, division et échange.

« Alors que l'individualité mobilise la dissemblance pour souligner l'être-différent, la démarcation de tout le reste, la singularité *dividuelle* est toujours une parmi d'autres, *dividuum* a une ou plusieurs composantes qui le constituent comme divisible et concatène avec d'autres parties qui sont similaires dans leurs composants : similitude, non identité ou uniformité, concernant seulement quelques composants.»¹²⁵

Raunig trouve non seulement chez Gilbert de Poitiers un penseur du *dividuum*, mais aussi un penseur de l'immanence qui ne subordonne pas le *dividuum* à l'*individuum*, et

¹²³ *Ibid.*33.

¹²⁴ *Ibid.*36.

¹²⁵ *Ibid.*67.

s'intéresse plutôt à la «singularité, la concrétion et l'immanence de tout ce qui subsiste»¹²⁶ A travers la lecture de Gilbert, sa notion de divisibilité ontologique immanente se traduit par des discussions de singularité, de connexité, de non-universalisme, de non-essentialisme, de connexion et de conjonction. Raunig reprend l'interprétation de Nietzsche de la moralité chrétienne, comme une auto-division, comme un point de départ pour un excursus sur la confession, comme une pratique de la révélation de soi. En s'inspirant de Foucault, il note que dans la confession chrétienne, le désir d'admettre la culpabilité et d'être relevé, est canalisé dans une procédure formelle, qui est rapidement apprise et naturalisée. Avec Nietzsche,

« l'apparition du divin se fait entièrement dans la logique de la morale, plus précisément de la *moralité comme division de soi de l'homme*. Le divin apparaît ici comme une inversion plutôt incolore de *l'individuum*, comme un pur effet de la moralité. [...] La mère, qui donne à son enfant le sommeil dont elle se prive. Dans tous ces cas, l'homme divise son essence et en sacrifie une partie à l'autre. C'est le lieu où le divin tendant vers la division de soi apparaît comme une composante de la moralité [...] »¹²⁷

Nietzsche démasque la morale chrétienne comme point d'origine de l'unification des sensations morales multiples. Tout en produisant un individu indivisible, la moralité exige constamment la division de soi. Cette forme d'immolation de parties de l'individu n'est pas nécessairement altruiste, comme elle le paraît aussi pour des raisons profondément égoïstes. L'acte de confession par exemple, cet acte d'impartition, n'est pas simplement un moyen de se repentir mais une possibilité d'auto-agrandissement. Cette forme d'auto-division est en même temps infligée et conduite par un désir égoïste. L'acte ambigu d'unification et de division révèle deux modes de répression : une soumission broyante et une constitution volontaire de soi pour être un sujet moral normatif.

¹²⁶ *Ibid.* 55.

¹²⁷ Gerald Raunig, « After Community: Condividuality », in Gerald Siegmund et Stefan Hölscher (eds.), *Dance, politics & co-immunity*, op. cit. 271-281.

« *Condivisione* [...] dans l'italien de tous les jours, il est synonyme d'utilisation partagée et de relation [...] elle exprime à la fois explicitement et avec la différenciation nécessaire: la con- forme indique la composition, la concaténation, le partage »¹²⁸

La *communitas* découle à son tour de l'obligation mutuelle du *munus*, du don qui doit être réciproque, ou de l'hommage que tous les citoyens romains ont dû payer pour être inclus dans la communauté. De ce point de vue, le *cum-* de la condividualité apparaît comme un lien faible, ou comme une création et une défaite des liens temporaires. La nature faible de ce lien ressort également de la connotation négative que Raunig attribue au terme *communitas*, la racine latine de la communauté. En revanche, le *cum-* de la condividualité, ne présuppose aucune obligation réciproque, mais émerge spontanément à travers le processus même de la concaténation. Raunig s'appuie fortement sur une notion de similitude qui est sujette à un certain nombre de réflexions distinctes.¹²⁹ Ce type de similarité permet la conjonction et la connexion, mais ne peut être réduit à l'identique.

La notion de transindividualité de Simondon - notion absente du *Dividuum* - aurait été utile pour vider la dimension intérieure de l'être individuel. Semblable au sujet, le transindividuel contourne l'opposition entre l'individu et le collectif en posant une interconnexion profonde entre ces deux dimensions. Parce que tous les individus sont ouverts au « préindividu ». Cela signifie que l'individuation peut toujours prendre plusieurs chemins. C'est en partageant leur problématique avec d'autres êtres - c'est-à-dire en participant à la vie sociale et collective - que les individus du groupe activent leurs autres possibles « soi-mêmes », leurs éventuelles autres individualisations. Sous cet angle, et par rapport aux pensées de Simondon comme une connexion, on perçoit comme un continuum entre l'individu et le collectif, entre le « je » et le « nous ».

Nous nous demandons si la transindividualité et la condividualité sont des termes interchangeable. L'individuation peut toujours prendre plusieurs chemins. C'est en participant à la vie sociale et collective que les individus du groupe activent leurs

¹²⁸ Gerald Raunig, « After Community: Condividuality », in *Ibid.* 271-281.

¹²⁹ G. Raunig et A. Derieg, *Dividuum*, op. cit. 67.

autres possibles eux-même, leurs éventuelles autres individualisations. Le transindividuel ne s'intéresse pas tant aux relations de similitude et de dissemblance, ni aux parties ni à l'ensemble. Au contraire, la notion de transindividuel éclaire la dimension intérieure de la condividualité, c'est-à-dire au lien entre la mémoire individuelle et l'actualisation de cette mémoire par l'interaction sociale. Si dans le modèle ontogénétique de Simondon, la transindividualité concerne l'individuation de tous les êtres vivants, la condividualité met l'accent sur la composition de ce qui est singulier et divisible. D'une part, Simondon nous permet d'imaginer, de repenser notre rapport aux objets culturels comme naturels, aux non-humains, et aux autres, qui font partie de ce monde commun à construire, et de dépasser la relation de production. Et d'autre part, la condividualité est un concept plus étroit mais aussi plus strictement politique.

2 CHAP 2 - Rien n'est extérieur, la participation de la critique dans la circulation

2.1 Le refus, le non- travail, la négativité



Mika Rottenberg, *NoNoseKnows*, 2015, video

Dans la vidéo de Mika Rottenberg, *NoNoseKnows* : « ...Des rangées de femmes chinoises utilisent des outils comme des aiguilles à tricoter pour insérer de minuscules tissus de moules dans les coquilles des moules, irritants dans les perles de culture; une femme ronde assise dans un bureau rempli de fleurs, sous le plancher de production; une fille qui tourne une manivelle, tourne en éventail dans le monde d'en bas, dégage

une odeur dans le nez de la femme ronde, qui devient long et rouge. Le dénouement survient lorsque la femme éternue de manière explosive, provoquant l'éclatement de plaques de nourriture chinoise et de pâtes à partir de son *schnozz* enflammé, ce qui semble fournir la seule nourriture aux perliers; le processus se répète, peut-être sans fin.... »

2.1.1 La création de Bartleby et le potentiel du refus

« L'expérience esthétique est un jugement et que les deux sont involontaires (c'est-à-dire que vous ne pouvez pas aider à aimer ou détester un travail donné), vous commencez à vous demander si le refus de juger esthétiquement était une décision consciente et volontaire, même si vous détirez votre attention était délibéré. »¹

Comme Agamben l'a souligné, Bartleby de Melville l'énigmatique et douloureuse figure du copiste qui « préfère ne pas » copier, sort en effet du simple choix binaire dans l'alternative, entre être et ne pas être, alors que la formule du copiste introduit « un troisième terme qui les transcende tous les deux »². Pour Aristote, la « toute puissance d'être ou de faire quelque chose est, toujours, puissance de ne pas être ou de ne pas faire ». Cette « puissance de ne pas » est ce qui caractérise le plus fondamentalement la doctrine aristotélicienne sur la puissance, la création divine comme acte d'écriture. Ainsi le scribe qui n'écrit pas est « la puissance parfaite, que seul un néant sépare désormais de l'acte de la création »³. Le capitalisme contemporain nous inculque tous de « vivre à notre potentiel » en obtenant toujours plus avec le programme, en jouant au jeu, en lui donnant tout. En revanche, selon Agamben, le personnage de Bartleby, « en tant que scribe qui a cessé d'écrire, il est la figure extrême du rien dont procède toute la création et, en même temps, la plus implacable revendication de ce rien comme pure et absolue puissance. »⁴ L'acte de

¹ T. De Duve, « "This Is Art": Anatomy of a Sentence », art cit.

² Giorgio Agamben et Carole Walter, *Bartleby ou la création*, Belval (Vosges), CIRCE, 2014, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

Bartleby rend ce qui est advenu et ce qui n'a pas été, et signifie «la balance éternelle, sur le plateau unique de laquelle le meilleur des mondes possibles est tenu en équilibre jaloux par le contrepoids du monde impossible». Dans cette perspective du refus et de la création, nous pouvons penser le refus du travail chez Duchamp comme des ruptures qui donneront des possibilités.⁵ Cela nous permet de considérer la question de la matérialité dans une toute autre dimension, qui est liée notamment au jeu de langage et au phénomène que l'art et la culture ne font plus l'exception dans le processus de la marchandisation. La négation, la critique et le refus en tant que création, est désormais devenu un des principes et une des méthodes de la production capitaliste dominante, dont celui cognitif. Selon Antonio Negri :

«Le refus du travail ne nie pas un lien de la société capitaliste, un aspect du processus de production ou de reproduction du capital. Plutôt, avec toute sa radicalité, elle nie toute la société capitaliste ».⁶

Cela met en évidence l'importance accordée par les autonomistes aux aspects positifs et constructifs du refus, et à une sorte de politique qui n'est pas seulement conçue pour changer l'avenir, mais aussi, dans sa pratique-même, de créer de nouvelles façons d'être, et de vivre.

« Le refus du travail et de l'autorité, ou réellement le refus de la servitude volontaire, est le début d'une politique libératrice [...] Au-delà du simple refus, ou comme partie de ce refus. À construire un nouveau mode de vie et surtout une nouvelle communauté. »⁷

D'autres autonomistes qualifient cela de «sortie» ou «d'exode», en soulignant encore moins les aspects négatifs de ces termes, mais plutôt la capacité de «réinventer» les règles du jeu et de «désorienter l'ennemi».⁸ Lazzarato considère le refus du travail

⁵ Bojana Cvejić, « Conversation avec Maurizio Lazzarato », in *Épuiser le travail, immatériel dans la performance*, Édition conjointe du Journal des Laboratoires et du Journal TkH sur la Théorie de la Performance (no. 17), octobre 2010., p.10.

⁶ Antonio Negri, « Capitalist domination and working-class sabotage », *Working-class Autonomy and the Crisis*, 1979, p. 92-137.

⁷ M. Hardt et A. Negri, *Empire*, op. cit.204.

⁸ Paolo Virno, « Virtuosity and revolution: the political theory of exodus », in Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996, 288 p.

chez Duchamp comme « un *non - mouvement*, un désœuvrement radical, une inaction, un arrêt de la production qui suspendrait les rôles, les fonctions et les hiérarchies de la division du travail dans l'usine »⁹ et « la démobilisation et (le fait) de déployer et (d') expérimenter tout ce que l'action paresseuse crée comme possibles pour opérer une reconversion de la subjectivité, en inventant des nouvelles techniques d'existence et des nouvelles manière d'habiter le temps. »¹⁰ Il relève une double lecture de l'action paresseuse duchampienne qui fonctionne comme critique socio-économique, qui est une prise de position, et à la fois comme geste philosophique découvrant de nouvelles forme de vie inédites. D'un coté, la paresse n'est pas simplement un « non-agir » ou un « agir minimum » mais une prise de position par rapport aux conditions d'existence dans le capitalisme. Elle exprime tout d'abord un refus subjectif qui vise le travail et tout comportement conforme que la société capitaliste attend de vous. De l'autre, il s'agit essentiellement de la subjectivation de la classe, des producteurs, des travailleurs, pour Lazzarato, l'artiste n'a pas directement un patron, mais il est toutefois soumis à des « dispositifs de pouvoir qui ne se limitent pas à définir le cadre de sa production, mais l'équipent d'une subjectivité. » Ces dispositifs peuvent bien sûr représenter le marché, l'institution, le monde de l'art. Et pour lui, l'artiste, comme l'ouvrier, est exproprié de son « savoir faire », car la production est standardisée et elle perd, même dans l'art, toute singularité.

Alors le refus du travail à l'époque du capitalisme financier dans la société en réseau d'aujourd'hui a-t-il encore un sens ? Pratiquer le refus du travail signifie pour Lazzarato, inventer de nouvelles modalités de lutte et d'organisation.¹¹ Ce qui nous apparaît capital ici, c'est qu'il parle de la pratique paresseuse comme d'une technique, à l'image de la volonté de Duchamp et de Warhol de devenir machine et de ne jamais travailler. Duchamp qui veut « balayer l'idée de l'original » et qui ne croit pas en « la fonction créatrice de l'artiste » commence à « utiliser la dessin industriel et, en agencant le savoir-faire traditionnel de l'artisanat et l'hyper-modernité de la

⁹ Maurizio Lazzarato, « Le refus du travail aujourd'hui », La Tribune du Printemps, 2014, no.2, Laboratoires d'Aubervilliers, p.8.

¹⁰ *Ibid.*, p.9.

¹¹ Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, France, les Prairies ordinaires, DL 2014, 2014, 89 p.10.

machine », cherche à produire une œuvre « sans artiste pour la réaliser ». ¹² C'est le geste performatif, signer l'œuvre, plutôt qu'un geste artisanal de fabrication, autrement dit l'appropriation du *Readymade*, le choix intellectuel de l'artiste de rassembler les savoir-faires, et ce, à des niveaux divers. C'est cette capacité de l'art comme machine d'abstraction, dans les mots de Deleuze et Guattari, que le capitalisme actuel se met au travail. Nous allons y revenir lorsque nous étudierons les questions de l'abstraction et de la spéculation. La solution chez Duchamp est sans doute le *readymade* qui produit et qui crée par la sélection de l'artiste, comme le travail immatériel à l'époque du capitalisme cognitif d'aujourd'hui ¹³. Comme la signature impérative chez Duchamp lorsque l'œuvre est produite sans la virtuosité de l'artiste et son intervention plastique, les artistes sont tous extrêmement conscients du fonctionnement du capital symbolique de la signature de l'artiste comme identifiant de la singularité.

L'historien de l'art Sven Lütticken note que le fameux slogan inscrit sur un mur « ne travaillez jamais » repris par Debord, se dresse non seulement contre le syndicalisme mais aussi contre la glorification communiste du travail ; ce slogan « ne travaillez jamais » équivaut également au droit à la paresse de Paul Lafargue, qu'il décrit en prison en 1883. Lafargue accuse le mythe communiste du travail, il réclame plutôt que les chômeurs n'exigent pas une part réelle de la richesse accumulée. Tout ce qu'ils peuvent penser, tourmenté par la « passion pour le travail », est de mendier des emplois, d'être exploité à nouveau. Ce qui est capital pour nous, c'est que, selon Lütticken, Lafargue prévoit en quelque sorte la situation actuelle, une économie fondée sur le crédit, où la consommation est devenue un devoir, une situation de « *prosuming, post-producing*, (où) la circulation est devenue impérative. » ¹⁴ Lafargue esquisse un scénario différent, dans lequel les chômeurs font appel aux capitalistes : donnez-leur un crédit illimité. Et il note l'importance des dépenses de consommation. Lafargue prédit selon Lütticken que la classe ouvrière sera obligée, comme la classe capitaliste, de faire de la violence à son goût pour l'abstinence et de développer indéfiniment ses capacités de consommation. Lütticken souligne une

¹² *Ibid.* 27

¹³ Et dans le cas de Warhol, il s'agit plutôt d'un glissement vers la pratique de l'artiste manager qui crée son usine et sa propre marque.

¹⁴ Sven Lütticken, « Liberation through Laziness. Some Chronopolitical Remarks », *MOUSSE*, 2014, no. 42.

instrumentalisation de la paresse et craint que « la paresse devien(ne) consommation, et la consommation devien(ne) son travail. »¹⁵

Ainsi, il construit une généalogie partant de l'idée Lafargue jusqu'à l'impératif de consommation que l'on trouve aujourd'hui, dans lequel « le bon citoyen est censé travailler dur et consommer de manière rigoureuse, même en dépensant de l'argent qu'il n'a pas. » Ce que cherchent les artistes comme Duchamp et Warhol, c'est ainsi que nous ne travaillions plus jamais, au sens classique du terme de travail salarié, mais ils proclament que nous sommes entrés dans une autre phase de modèle économique. En ce sens, en sous-traitant tous les travaux qui sont possibles d'être sous-traités, dans une logique de circulation de désir, la distinction entre le travail et le « temps libre » s'est effondré. En ce sens, repenser le refus comme une stratégie de résistance possible nous permet de remettre en question la distinction dualiste selon une autre dimension. C'est ainsi que la notion de travail cesse d'être le fondement de la subjectivité, et qu'imaginer une vie et un monde qui dépasse la production/consommation, le non/travail devient essentiel.

2.1.2 Repenser le Readymade à l'âge post-fordiste ; Repenser le matériel.

Bettina Funcke se concentre sur le *Readymade* le plus connu, la Fontaine, perçu en tant qu'objet en soi ; et elle s'y concentre en ignorant le contexte, le discours, l'histoire. A travers la disparition de l'original, sa documentation semi-fictive tend à montrer que :

« la Fontaine a été créée par les manipulations médiatiques de Duchamp plutôt que par la création ... il s'agit plutôt d'un palimpseste de gestes, de présentations et de positions ... cela a transformé l'art en discours. Duchamp s'est assuré de photographier l'original, de le faire connaître, de l'archiver, puis de détourner totalement la piste. »¹⁶

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Bettina Funcke, « Not Objects so Much As Images, A Response to Graham Harman's "Greenberg, Duchamp, and the Next Avant-Garde" », Ridvan Askin et al., *Speculation V: Aesthetics in the 21st Century*, s.l., punctum books, 2014, p. 277.

Duchamp a bien remarqué qu'un tel travail fait de copies et d'éditions, une telle pratique, maintenant beaucoup plus commune parmi les artistes d'aujourd'hui, était l'issue à emprunter. Par ailleurs, nous voyons bien la façon dont l'art peut se transformer en discours à travers la façon dont Duchamp réalisait les manuels pour son propre travail, le statut de la copie et de l'objet édité, la reproduction de son travail, etc. Chez Duchamp, il s'agit énormément de stratégies concrètes, de gestes performatifs que peuvent apprendre les artistes d'aujourd'hui, en l'époque actuelle de société en réseau avec son hyper vitesse de récupération, des dé-ré-territorialisations.

En ce sens, Joselit parle de la stratégie de Duchamp, dans une logique de postproduction¹⁷, qu'il appelle l'« *after art* », ¹⁸ comme l'histoire et la théorie de la circulation de l'art. Comment la circulation des œuvres d'art après leurs fabrications affectent leur signification, même au point de faire de l'art. Il s'agit d'une logique de réseau, et les questions qui s'y posent sont : comment les œuvres entrent dans la circulation, et comment les artistes pensent cela quand ils réalisent leur travail. Joselit a assimilé l'oscillation du *Readymade*, entre son statut de chose, et celui de signe, à l'image de la tension fondamentale entre les marchandises matérielles et les réseaux immatériels.¹⁹ «*After Art*» signifie ce qui se passe lorsque le monde de l'art n'agit plus simplement selon une œuvre unique, précieuse et singulière, mais plutôt, au regard des institutions de production du savoir, etc. Pour lui, le geste artistique, depuis le début du XXe siècle, a été plus de trouver le contenu de l'œuvre et de le recadrer, le reformater. Ce que les artistes font est de produire de nouveaux contenus, et, de plus en plus dans la logique du *Readymade*, de trouver le contenu, mais avec le moteur de recherche Google. Lorsque les artistes d'aujourd'hui sont en train de reformuler, de reformater, de collecter ou d'agréger des images, des objets existants, cette recherche de contenu comme une sorte de cumuls de connaissances est devenu plus important que la production elle-même de contenu.

Cependant, le *Readymade* comme signe fait avant tout partie d'un réseau de significations créé par les autres objets et textes de Duchamp; en ce sens, le

¹⁷ David Joselit, « What to Do with Pictures », *October*, 2011, p. 81-94.

¹⁸ David Joselit, *After Art*, s.l., Princeton University Press, 2013, 135 p.6.

¹⁹ David Joselit, *Feedback: television against democracy*, s.l., MIT Press, 2007, 240 p.51.

Readymade est en effet le modèle du produit de marque et du fétichisme existant. Comme le souligne Thierry de Duve, les "Non-art" (des années 1960),

« ... ont été utilisés pour désigner le Dada et le début du Pop Art, alors considérés comme «Néo-Dada». Cependant, vers le milieu des années 70... l'attention s'est déplacée de Dada au Néo en Néo-Dada, de la révolution à sa récupération. ...Il était clair pour tout le monde dans le monde de l'art que l'agressivité de l'anti-art avait été apprivoisée, que la négativité du non-art avait été à son tour annulée, sublimée ou autrement transformée en positivité. »²⁰

La consommation de l'objet préexistant, par l'artiste, et son utilisation pour la production d'une nouvelle valeur, est présentée comme une opération purement sémiotique, et la trajectoire du *Readymade* dans les différents réseaux économiques, est plus obscure. Le *Readymade* est, en ce sens, considéré également comme mystifiant et complice d'un processus de marchandisation toujours plus intense.

Le concept de « Néo-matérialisme » proposé par Joshua Simon place principalement l'art contemporain en relation avec la marchandisation complète des choses, dont il considère comme la matérialisation des relations sociales. D'une approche plutôt linguistique et conceptuelle, l'idée du Néo-matérialisme agit plus comme une enquête sur la marchandise et la matérialisation du symbole²¹. Pour lui, c'est le format d'exposition, l'affichage narratif des artefacts et le contrat institutionnel de ce qu'on appelle art - qui nous permet de voir ces produits comme ils le sont vraiment. Avec la dématérialisation, le symbole lui-même est devenu matériel. Alors, une économie néo-matérialiste est celle dans laquelle les symboles se comportent comme des matériaux. Cette approche-là nous aide à comprendre comment les marques sont considérées comme des objets matériels ou la façon dont le travail post-fordiste est passé de la production à la consommation. Dans la perspective de Simon, nous sommes confrontés à la matérialité du symbole. Par exemple, la marque Nike propose

²⁰ Thierry de Duve, « The invention of non-art: a history. », *Artforum International*, 2014, vol. 52, n° 6, p. 192-199.

²¹ Il ne faut pas le confondre le Néo-matérialisme et les nouveaux matérialismes qui sont plus liés aux questions des non-humains et de l'anthropocène.

avant tout une chaussure Nike, mais c'est seulement plus tard que le symbole de la chaussure devient la substance matérielle à partir de laquelle elle est réellement fabriquée.

Pour lui, nous sommes en train de témoigner de la mort de l'objet et de la naissance de la marchandise dans le monde actuel en réseau. Les sensibilités néo-matérialistes ont permis de réévaluer nos relations avec les objets, dans un monde où, comme dans le monde d'Andy Warhol, tout est déjà une marchandise. En réalité, comme nous l'avons tous appris dans « No Logo » de Naomi Klein, les entreprises de grandes marques comme Nike, créent leurs propres marques mais ne développent que des concepts de produit. Ne possédant aucune machines de production en terme matériel, ils achètent à des prix très bas des produits fabriqués par des sociétés partenaires aux pays du tiers monde et font d'énormes bénéfices en les revendant comme produits de marque. Revenons maintenant à la question du travail immatériel.

« Marx [...] prétend que [...] la connaissance abstraite - principalement et non seulement de nature scientifique - est [...] de ne devenir pas moins que la principale force de production qui reléguera bientôt le travail répétitif de la chaîne d'assemblages aux franges. C'est la connaissance objectivée en capital fixe et intégrée au système automatisé de machines. »²²

Comme la production immatérielle et créative décrite chez André Gorz, ce qui dépasse la valeur d'échange c'est exactement la valeur cognitive, symbolique et esthétique, et, essentiellement la valeur ajoutée d'un élément immatériel, provenant d'une dimension imaginaire.²³ C'est sur cette même base que les post-opéraïsmes comme Virno et Lazzarato, voyaient un espoir émerger, qui permette la socialisation de l'industrie et de l'information, et la transformation du travail et de l'économie en connaissances. Car il devient possible d'imaginer la réappropriation des biens communs et de les voir quitter la compréhension d'une économie capitaliste.²⁴ Le sujet politique de ce retrait doit être une classe de travailleurs immatériels, la soi-

²² Paolo Virno, « General Intellect », Adelino Zanini et Ubaldo Fadini, *Lessico postfordista: dizionario di idee della mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.

²³ André Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Paris, Editions Galilée, 2003, p. 31.

²⁴ M me si la réalité actuelle nous montre qu'ils proposent une vision un peu trop positive.

disant multitude cognitive. André Gorz voit le potentiel pour vaincre le capitalisme dans le dépassement du productivisme et insiste sur le fait que la position marxiste consiste à surmonter le post-fordiste.²⁵ Gorz reconnaît explicitement que, tout comme le capitalisme fordiste, le post-fordiste implique une intensification massive du travail. Et comme le remarque Franco Bifo Berardi sans cesse, le capitalisme fordiste de l'époque a capturé le « corps des gens », l'usine sans sortie du post-fordisme capture maintenant les « âmes des gens ». Cette totalité de la production immatérielle ne laisse aucune activité, aucun temps libre de travail.

2.1.3 Plus d'extérieur, la production totalisante

« L'exode est loin, de l'universel vers le général, mais cela se produit parmi les phénomènes du présent contexte. L'exode implique la transformation de ces phénomènes très présents. Rien n'est extérieur, il n'y a pas d'extérieur. »²⁶

« Il est plus facile d'imaginer la fin du monde que la fin du capitalisme. »²⁷

Dans une analyse du film dis-utopique « Children of Men » dont le sujet du film est la crise humaine fondamentale, celle de ne plus être capable de se reproduire, de faire naître des enfants, Mark Fisher nous rappelle cette fameuse phrase attribuée à Fredric Jameson et Slavoj Žižek, qui reflète ce qu'il entend par «réalisme capitaliste»:

« Le sentiment répandu que, non seulement, le capitalisme est le seul système politique et économique viable, mais aussi qu'il est désormais impossible d'imaginer une alternative cohérente à ce système. »²⁸

²⁵ André Gorz, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Paris, Editions Galilée, 2003, p. 51.

²⁶ Lavaert S. « The Dismasure of Art. An interview with Paolo Virno. », In Pascal Gielen et Paul de Bruyne (eds.), *Being an artist in post-Fordist times*, Rotterdam : [Netherlands] : New York, NY, NAI Publishers ; Research Group Arts in Society, Fontys College for the Arts ; D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009, 168 p. 17-44.

²⁷ Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, O Books, 2009, 92 p.2.

²⁸ *Ibid.*2.

Face à un miracle négatif, l'action est pour Fisher inutile, seul l'espoir insensé a un sens. Face aux pensées qui soulignent l'importance de la négation et de la critique, Benjamin Noys cherche ce qu'il appelle « l'affirmationnisme », car ces pensées ont une tendance qui

« [...] remet en question la notion de différence comme constituant une contre-ontologie possible du capital, insistant sur la nécessité d'un point d'orientation positif pour véritablement perturber le vide ou l'absence de déterminations au cœur du capitalisme »²⁹

Pour Noys, la nature particulière du capitalisme contemporain - sa tendance à l'expansion incessante, sa marchandisation de services et de secteurs de plus en plus «immatériels», son absence de «centre» définissable - exige une théorie qui évite de reproduire la négativité et l'indétermination desquelles le capital se nourrit, la tendance du capital étant de se cannibaliser dans la recherche de toujours plus de sources de profit. Noys insiste sur les conséquences de leur «remplacement» d'une forme d'affirmationnisme par l'autre. Cependant, le but de Noys n'est pas simplement de remplacer l'affirmation contemporaine du positif par une ontologie de la négativité ; comme il l'écrit,

« [...] la négativité n'est pas destinée à fonctionner comme un principe ontologique de remplacement à l'affirmationnisme, que ce soit codé comme une négativité absolue ou totale [...] ou une *négativité faible* intrinsèque et évanescence avec laquelle nous devons toujours nous réconcilier. »³⁰

Au lieu de cela, la négativité opère pour Noys seulement dans l'expropriation des positivités comme une relation de rupture. Nous allons y revenir lorsque nous étudierons la question du sujet posthumain chez Rosi Braidotti, qui est également dans cette approche de l'affirmationnisme plutôt comme multiplicité de différences possibles comme positive, au lieu d'établir une différence négative d'opposition binaire.

²⁹ Benjamin Noys, *Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory: A Critique of Contemporary Continental Theory*, s.l., Edinburgh University Press, 2010, 209 p.13

³⁰ *Ibid.*18.

A la suite de la schizophrénie chez Deleuze et Guattari, Mark Fisher décrit les impulsions déterritorialisatrices du capitalisme comme « une entité monstrueuse, infiniment plastique, capable de métaboliser et d'absorber tout ce qui est en contact avec elle »³¹. Même si Fisher est bien conscient que le nouveau se définit en réponse à ce qui est déjà établi, qui à la fois, doit se reconfigurer en réponse à la nouvelle, mais en tant que critique culturelle, il est profondément angoissé par la situation de résistance à répétition sans renouvellement. Et il est capital de noter que Fisher a même décrit cette angoisse, ce malaise, ce sentiment qu'il n'y a rien de nouveau. Mais dans la vie réelle, Fisher s'est suicidé après une dépression. En tant que critique culturel, Diedrich Diederichsen remarque également cette « vie dans la boucle » qu'il appelle *Eigenblutdoping*³², le dopage sanguin. Tout comme les cyclistes, qui dans une telle auto-consommation, se moquent d'eux-mêmes en utilisant leur propre sang, les consommateurs culturels cherchent à « augmenter » leur identité personnelle en consommant les produits de leur propre subjectivité. Selon Diederichsen, ce phénomène culturel est une « horreur solipsistique et asociale », ce qui réduit la vie à une boucle, nous pouvons nous déplacer et en sortir sans participer réellement à aucun processus. A l'intérieur de ces boucles, le temps a été interrompu et le pouvoir traditionnel de l'institution culturelle est déplacé lorsque le public est invité à jouer et à participer à une ostensible démocratisation de l'art. En boucle, les spectateurs perdent ironiquement la possibilité d'inscrire leurs subjectivités sur quelque chose d'autre qu'eux-mêmes et sont donc potentiellement privés d'une occasion importante de répondre à l'institution et au complexe d'exposition où l'art est présenté.

2.2 Le paradoxe de la critique de l'artiste

Comme la victoire de la critique artistique décrit par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans « Le nouvel esprit du capitalisme », cela concerne la transition du fordisme au post-fordisme, d'une société de la discipline à celle de contrôle. De plus en plus d'artistes en tant qu'entrepreneurs rejoignent la classe créative qui mène une vie aussi

³¹ M. Fisher, *Capitalist Realism*, op. cit. 6.

³² Diedrich Diederichsen, « Living in the Loop », *Red Hook Journal*, 2011, vol. 1.

créative qu'elle est productive et réussie. Diederichsen remarque ainsi le fonctionnement d'une sorte d'échange psychologique dans le monde du travail d'aujourd'hui:

« ...j'abandonne toute possibilité de me projeter comme un être privé indépendant de mon travail, ... et me projette plutôt comme un soi total holistique qui est identique à mon travail... En retour, je retrouve l'intensification, la force, le pouvoir de mes premières années. Toutes les humiliations misérables que je souffre.... sont poussées dans la mesure du possible dans le domaine sous-subjectif, le domaine de la psychologie. »

Ce qui est au cœur du nouvel esprit du capitalisme est que la critique artistique a été absorbée par l'idéologie capitaliste et elle est aujourd'hui mise en œuvre dans le système de production néolibérale. La créativité, l'authenticité de l'innovation sont embrassés par le monde des affaires et le gouvernement.³³ L'entrepreneur «progressiste» a saisi les bienfaits de l'entrepreneuriat artistique pour se tenir dans une compétition mondiale. La structure sociale du monde de l'art est l'un des aspects sociaux du travail où l'éthique de travail actuel a été produite. De plus, pour se concentrer sur des qualités telles que les compétences en communication, l'éloquence, la créativité et l'authenticité, ainsi que penser en termes de projets, temporaires ou non, horaires de travail flexibles, physique et mental mobilisés, l'artiste est devenu le modèle employé par la nouvelle éthique du travail.³⁴

Par contre, nous préférons ce que propose Benjamin Noys : le paradoxe qui voit le sujet artiste comme étant le plus capitaliste, et le moins capitaliste à la fois. D'un côté, c'est celui

« qui se soumet volontairement et avec créativité à l'extraction, qui préfigure les lignes dominantes du capitalisme contemporain : précarité, flexibilité, mobilité et fluidité... figure du travail contemporain – l'instanciation la plus

³³ Pascal Gielen, *The murmuring of the artistic multitude: global art, memory and post-Fordism*, s.l., Valiz, 2010, p. 2.

³⁴ Pascal Gielen et Paul de Bruyne (eds.), *Being an artist in post-Fordist times*, op. cit.8.

extrême du présent – et par conséquent celui qui s’auto-valorise est le plus branché dans l’auto-valorisation du capitalisme.³⁵

De l’autre, il est le sujet le moins capitaliste, celui

« qui résiste à l'extraction de valeur par une auto-valorisation alternative et excessive que le capitalisme ne peut jamais contenir. Dans leur travail, ils préfigurent les relations non capitalistes du refus du travail, de la créativité et du jeu ». ³⁶

D’une approche historique, Brian Holmes retrace la formation du modèle de personnalité néolibérale, de post-fordiste comme de « personnalité flexible »³⁷. Il développe ce profil de personnalité pour répondre à la question de savoir comment la critique culturelle peut redevenir efficace aujourd'hui et comment la « critique artistique » peut à nouveau rejoindre le refus de l'exploitation. Cette personnalité de l’artiste qui incarne une nouvelle critique relie pour nous, la situation du post-critique dont parle Hal Foster, et la question des critiques sur la critique. Holmes remarque que l’« authenticité, l'individualité, la différence et la rébellion comme désirs de la classe moyenne dans les années soixante » ont été rapidement transformés en consommables, ainsi que les stratégies nouvelles pensées dans les usines, qui sont en principe, des « technique plus souples, qui incluent la technique de gestion, une nouvelle communication et les machines informatiques. » Dans « Le Nouvel Esprit du Capitalisme », Boltanski et Chiapello pointent le fait que le Capitalisme intègre ou récupère la critique de l’époque précédente, de sorte que le système peut devenir tolérable à nouveau. Ce qui est au cœur de leurs discours est certainement le concept de réseau et la figure d'organisateur du réseau. Pour Holmes, leur point fort est de montrer comment la figure d’organisation du réseau a émergé pour fournir une réponse magique à la critique culturelle anti-systémique. Et ensuite les structures organisationnelles de la personnalité flexible ont, selon Holmes, commencé à se

³⁵ Benjamin Noys, « The Art of Capital: Artistic Identity and the Paradox of Valorisation », Francisco Martinez, Klemen Slabina, (ed.), *Playgrounds And Battlefields: Critical Perspectives of Social Engagement*, s.l., Tallinn University Press, 513 p.

³⁶ Benjamin Noys, « The Art of Capital: Artistic Identity and the Paradox of Valorisation », *Ibid.*

³⁷ Brian Holmes, « The Flexible Personality: For a New Cultural Critique », in *Hieroglyphs of the Future*, Zagreb, WHW, 2002.

cristalliser à partir du milieu des années 1980, puis complété la récupération de la tourmente démocratique des années 1960. Pour Holmes, à la suite de Foucault et Lazzarato, pour décrire le travailleur immatériel, pro-sommeur ou networker comme personnalité flexible, il est question de décrire une nouvelle forme d'aliénation. Il est question d'une nouvelle forme de contrôle social, dans laquelle la culture a un rôle important à jouer. La personnalité flexible représente ainsi « une forme contemporaine de gouvernementalité », un modèle intériorisé et culturalisé de la coercition « souple », qui peut néanmoins être directement corrélé aux données dures de conditions de travail, les pratiques bureaucratiques, etc.

2.2.1 La post- critique, la critique participative, engagée et le néo-institutionnisme.

Comme le refus du travail a été considéré comme principal moteur d'innovation et de savoir pour Franco Bifo Berardi ³⁸, la critique dans l'esprit du capitalisme, comme montré avec Holmes plus haut, a toujours été l'un des principaux moteurs du capitalisme. En ce sens, la question est pour nous la critique de la critique, la post-critique dont parle l'historien d'art Hal Foster, comme reconsidération de ce que signifie être critique justement.³⁹ Et le fait de « tourner l'épée de la critique sur la critique elle-même » (*turning the sword of criticism on criticism itself*). A l'instar de ce que suggère Latour ⁴⁰, qui rappelle les discours et l'histoire de la « critique institutionnelle » où la question de la tradition et d'un développement de la pratique critique dans l'art, est aujourd'hui retournée sur la pratique et sur la figure de l'artiste elle-même. Cette situation pousse par conséquent les institutions à développer le « néo-institutionnisme », qui inclut le fonctionnement de l'autocritique d'une manière néolibérale, comme une sorte de gestion de soi dans l'esprit du néo-management. Les critiques de critiques chez Latour et chez Rancière sont revisités par Hal Foster en disant que le véritable problème est justement le manque de critique :

³⁸ Franco Bifo Berardi, « Subjectivation cognitive », *e-flux Journal*, November 2010, no.20.

³⁹ Wes Hill, « On post-critical art », *Broadsheet*, 2012, vol. 41, n° 1, p. 65.

⁴⁰ Bruno Latour, « Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern », *Critical inquiry*, 2004, vol. 30, n° 2, p. 225-248.

« Rancière condamne la critique pour sa projection d'un spectateur passif nécessitant une activation [...] mais il suppose aussi cette passivité quand il appelle à une telle activation au-delà de la simple prise de conscience [...] Sa « redistribution du sensible » est une panacée, et, confrontée à la « transformation des choses en signes » capitalistes, nouvel opium du monde de l'art de Gauche. [...] L'art critique « demande aux spectateurs de découvrir les signes du capital derrière les objets et les comportements de tous les jours », mais ainsi il ne fait que confirmer la « transformation des choses en signes » que le capital réalise. Comme le critique Latour, l'artiste critique de Rancière est pris au piège dans un cercle vicieux. »⁴¹

Ce problème de « cercle vicieux » résume assez clairement la situation de la post-critique, ou des critiques de critiques. Selon Foster, nous trouvons trois raisons principales à cet état (condition) post-critique, du fait que la critique soit largement rejetée :

« Premièrement, il y avait un rejet du jugement, du droit moral présumé dans l'évaluation critique. Puis, il y a eu un refus d'autorité, du privilège politique qui permet au critique de parler de façon abstraite au nom d'autrui. Enfin, le scepticisme au sujet de la distance, de la séparation culturelle des conditions mêmes que le critique prétend examiner. »⁴²

Latour démontre que dans une perspective historique, les vérités ne sont jamais vraiment des vérités, mais des prétentions à la vérité du pouvoir, ou bien discours dominants parmi tous les discours. La critique est pour Foster, conduite par une volonté de pouvoir et elle n'est pas réflexive sur ses propres prétentions à la vérité. Dans cette perspective historique sur le pouvoir, nous pouvons très bien dire que la récupération de la critique de l'artiste dans l'esprit capitaliste et la prise, comme modèle de sujet néolibéral, de la personnalité de l'artiste, sont inévitables. Tout comme la critique est essentiellement une question de distance mais toutes les critiques ne dépendent pas d'une distanciation correcte. Foster pointe les modèles

⁴¹ Hal Foster, « Post-critical », *October*, 2012, p. 3-8.

⁴² *Ibid.*

interventionnistes dans l'art, dont le détournement situationniste, comme une des traditions de l'intervention artistique. En d'autres termes, lorsqu'il s'agit d'engagement, par exemple socio-politique, la distance de la critique ne fonctionne plus de la même manière. A notre avis, les pratiques artistiques qui questionnent la circulation, comme certains artistes aujourd'hui, qui interviennent directement dans la circulation de l'art, constituent pour nous une sorte de pratique interventionniste actuelle. La situation post- critique est pour nous celle du néolibéral, dont font partie tous les critiques d'artistes, récupérables, même les plus radicales ; même l'idée, voire l'énergie de la révolution elle-même devient consommable. Dans ce contexte-là, la distance critique devient en quelque sorte un jeu de cache-cache. En ce sens, la pratique de la critique avec une attitude de post-critique termine certainement à l'image de l'anthropologie participative, qui finit par faire partie du monde qu'il observe.

2.2.2 L'interpassivité et le fétiche de la critique

Développée par Slavoj Zizek et Robert Pfaller, le concept « l'interpassivité » est un mélange de l'idée d'interactivité et de celle de passivité. Zizek prend l'exemple du « rire en conserve »⁴³ (la réaction de rire du spectateur préenregistrée) à la télévision pour illustrer le phénomène culturel de l'interpassivité que l'on croit, et par lequel on jouit « à travers » et « par l'intermédiaire de l'autre ». En d'autres termes, on « délègue » sa propre croyance et sa jouissance à l'autre. Et Robert Pfaller définit l'oeuvre d'art interpassif comme l'oeuvre « toute-faite » qui contient même sa propre réception⁴⁴. Selon lui, l'interactivité consiste à déplacer une partie de la production artistique (comme activité) à partir de l'oeuvre d'art, vers le spectateur, alors que l'art interpassif déplace la réception (comme passivité) du spectateur à l'oeuvre d'art. En ce sens, les spectateurs ne sont pas tenus de participer, voire même plus tenus de voir. Le travail est ainsi complètement terminé. Les spectateurs peuvent maintenant être encore « plus passifs que passifs », privés même de leur passivité. Vis-à-vis de la participation de son public, l'art interpassif « anticipe » la réaction du public, en

⁴³ Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso Books, 1989, p. 34

⁴⁴ Robert Pfaller, *On the Pleasure Principle in Culture*, Verso, 2014, p.17

conséquence la véritable participation n'est plus nécessaire.⁴⁵ Alors que la réalisation de l'œuvre interactive nécessite encore une activité, comme la participation de la part de son spectateur, dans l'œuvre interpassive, cette activité est prise en charge par l'œuvre elle-même. Pour Pfaller, la «passivité» déléguée comprend la « consommation » déléguée et le « plaisir » délégué⁴⁶. En ce sens, lorsqu'il s'agit de la réception de l'art, ce qui est délégué est en effet la « consommation » et le « plaisir » de l'art. Le sujet interpassif, le consommateur, délègue son plaisir, sa consommation, à une agence, un media (médium) interpassif qui peut être humain et/ou non-humain comme « les personnes, les machines, les animaux, les plantes »⁴⁷. Pour évoquer la sphère culturelle, Pfaller prend l'appareil photo d'un touriste ou bien un avatar dans les forums en ligne, comme exemple d'une agence, d'un média interpassif.

Selon Gijs van Oenen, lorsque la sous-traitance du travail et de la main d'œuvre est un phénomène d'aliénation et un modèle économique dominant, nous pouvons très bien remplacer le terme de « spectateur » dans l'art par celui de « citoyen, usager, client, consommateur, travailleur »⁴⁸. Le monde du travail post-fordiste a tendance à permettre aux travailleurs de participer dans le processus de prise de décision. Au lieu d'une relation hiérarchique de commande, ils ont demandé à devenir partenaires dans la négociation et partie prenante dans des fonctions telles que celle du consommateur, d'utilisateur ou de client. Autrement dit, cela représente une relation interactive permanente, aménagée de négociation et de commande. Oenen caractérise l'interpassivité surtout comme la délégation de l'activité et non pas la passivité - une délégation nécessitée par un sens aigu de submersion par des engagements et des obligations interactives. Selon lui, c'est la tentative de « rester comme sujets interactifs » qui « nous oblige à devenir interpassifs »⁴⁹. A notre avis, cela nous permet de penser la résistance d'une toute d'autre manière dans une autre dimension.

⁴⁵ Gijs Van Oenen, « Interpassivity revisited: a critical and historical reappraisal of interpassive phenomena », *International Journal of Žižek Studies*, 2016, vol. 2, n° 2.

⁴⁶ Robert Pfaller, *Little Gestures of Disappearance(1) Interpassivity and the Theory of Ritual*, *Journal of European Psychoanalysis: Humanities, Philosophy, Psychotherapies*, Number 16 - Winter-Spring 2003.

⁴⁷ *Ibid.*, P.19.

⁴⁸ G. Van Oenen, « Interpassivity revisited: a critical and historical reappraisal of interpassive phenomena », art cit.

⁴⁹ *Ibid.*, p11.

« La figuration et la substitution d'un véritable acte (comme la lecture) par une représentation figurative de celui-ci (comme la photocopie) est caractéristique de l'action rituelle. L'interpassivité consiste en actes rituels. [...] La personne interpassive délègue son plaisir à un médium en provoquant à la manière d'un rituel ce médium pour performer une représentation figurative de la consommation⁵⁰. »

Le rituel d'interpassivité (de délégation) consiste en ce sens en un « médium » qui « performe » une « représentation » figurative, de la consommation par exemple. Ce médium peut être humain ou non-humain, une machine qui englobe tous les dispositifs, sociaux comme mécaniques. Il s'agit d'un intermédiaire remplaçable, interchangeable qui est capable d'exécuter, de « performer » une représentation figurative, tâche de cette action rituelle de l'interpassivité. Dans cette optique, l'essentiel est de savoir mettre en lumière la compétence du « performer », pas simplement de réaliser quelque chose mais bien de « montrer » et d'« être présenté ». Au lieu du « rituel » dont parle Robert Pfaller, Gijs van Oenen considère l'interpassivité comme fantasme de délégation de la passivité, pour permettre d'accroître ainsi l'activité, comme une sorte de spectacle dans lequel nous nous mettons à « faire croire » - « pour les autres, mais aussi à nous-mêmes - nous pensons que nous sommes des sujets interactifs entièrement adéquats, alors qu'en fait, nous ne le sommes pas. »

Selon nous, l'idée de « faire croire » - « pour les autres, mais aussi à nous-mêmes » correspond parfaitement à la participation du spectateur qui performe en public devant les autres spectateurs, donc la question de la visibilité en public est primordiale. Cette relation entre les autres et nous est importante dans ce « spectacle » du « faire croire » qui se caractérise comme un « rituel » de l'interpassivité. En ce sens, nous pouvons considérer la participation du spectateur comme un rituel, lorsque le fait de participer, l'invitation à créer ensemble devient une performance, bien définie comme dans un scénario, pour se présenter, montrer à la troisième personne. Par exemple, lorsque ce

⁵⁰ Robert Pfaller, *Little Gestures of Disappearance*(1) *Interpassivity and the Theory of Ritual*, *Journal of European Psychoanalysis: Humanities, Philosophy, Psychotherapies*, Number 16 - Winter-Spring, 2003.

fait de participer et son résultat peuvent être présentés en tant qu'une partie de l'œuvre, il s'agit alors de représenter ce qui est parfois plus important que le fait même de participer.

Robert Pfaller souligne que le manque de croyance, autrement dit, le fait de ne pas croire à l'équivalence entre le symbole et le symbolisé (par exemple, entre une action de lecture et sa représentation) est une condition fondamentale pour la pratique de la magie. Le magicien ne prend pas un acte symbolique pour du vrai, pour un véritable acte. La prise en compte de la distinction entre les pratiques magiques et les mesures techniques réelles, permet au magicien de pratiquer la magie. L'illusion concernant l'interpassivité est une illusion qui n'appartient à personne, une illusion anonyme, sans sujet.

Reprenons le cas du rire en conserve, cela non seulement vise à l'objectivité atteinte par la «réification» de notre amusement. Il a également souligné l'objectivité de l'illusion à l'œuvre dans la situation. L'illusion fonctionne non pas parce que la machine à photocopies peut vraiment lire, mais elle lit uniquement selon le point de vue de quelqu'un d'autre, celui d'un observateur naïf anonyme qui ne peut pas distinguer la magie de la pratique de la magie, ou plutôt, coincé entre le symbole et le symbolisé.

2.2.3 La résistance interpassive, fétiche contre fétiche

Non seulement l'interpassivité est basée sur le rituel, mais à l'inverse, le rituel est basé également sur l'interpassivité. Zizek analyse ainsi le Tibétain qui prie par l'intermédiaire religieux de la roue de la prière.

« La beauté de la chose est que dans mon for intérieur psychologique je peux penser ce que je veux [...] Peu importe ce que je pense, objectivement, je prie. »⁵¹

⁵¹ Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso Books, 1989, p. 34.

Robert Pfaller développe ensuite que la mise en scène d'une illusion objective à l'aide de l'intermédiaire interpassive religieuse permet au Tibétain de se distancier psychiquement en gardant une distance propre à leur religion⁵². En effectuant un rituel, la «disparition» psychique devient possible, autrement dit, le rituel libère les individus de sa subjectivation. Il conclue que la possibilité d'éviter la subjectivation semble être la raison essentielle de la pratique interpassive et la principale source de satisfaction étrangement vécue par les sujets interpassifs. L'interpassivité est ainsi opposée à l'interpellation. A notre avis, c'est exactement cet effet libérateur chez le sujet interpassif qui nous permet de penser la résistance autrement. Nous songeons à la résistance passive de Bartleby qui refuse certains travaux que lui demande son patron. Il ne les refuse pas ouvertement, il dit simplement : « je ne préférerais pas ». Peu à peu, Bartleby cesse complètement de travailler. Contrairement à « je ne préférerais pas » chez Bartleby comme une stratégie d'indignation qui mettrait à mal véritablement sa vie économique, l'aspect de résistance dans l'interpassivité correspond, selon nous, plus aux tactiques actuelles qui font semblant de jouer le jeu du système et mènent une résistance plus délicate. Surtout parce que le contrôle et la production néo-libéraliste, post-fordiste incorpore les méthodes qui étaient autrefois des alternatives.

Selon Gijs van Oenen, le sujet interpassif tente d'intégrer cette passivité au sein de la relation interactive, en gardant cette relation formellement intacte, en la vidant de son sens. Il est donc une forme de résistance non pas tant contre l'(inter)activité elle-même, mais surtout contre la pression de l'exigence de la vie interactive.⁵³ Le fait que le sujet interpassif cherche désespérément à rester fidèle à la relation interactive indique son désir d'être libéré. La résistance contre la pression de l'obligation de l'interactivité ressemble à la stratégie qui ne s'exclue pas en dehors du système mais y participe d'une autre manière en effectuant des mouvements d'« entrer- sortir » qui crée son propre sous-système fonctionnel. Les résistances de ce genre ne cherchent pas la confrontation frontale, mais les détournements, les possibilités « entre » et les

⁵² Robert Pfaller, *Little Gestures of Disappearance*(1) *Interpassivity and the Theory of Ritual*, *Journal of European Psychoanalysis: Humanities, Philosophy, Psychotherapies*, Number 16 - Winter-Spring, 2003.

⁵³ G. Van Oenen, « *Interpassivity revisited: a critical and historical reappraisal of interpassive phenomena* », art cit.

autres manières de faire. Nous allons en discuter en détail plus loin. Comme nous savons tous que dans la perspective marxiste, les objets du fétichisme des marchandises représentent vraiment autre chose, mais le fétichiste ne le réalise pas. Alors le fétichiste a été défini comme une créature du mythe. Puis, dans la perspective sociologique, comme chez Pierre Bourdieu parmi d'autres, l'approche destinée à comprendre l'art comme un fétiche, est celle d'analyser non seulement les processus produisant les œuvres elles-mêmes, mais aussi ceux qui produisent la croyance.

Pour nous, la question au cœur de ce sujet est la construction de croyance, du mythe et du fétiche de l'art, par l'institution artistique et par le monde de l'art. Cela fonctionne d'une manière interpassive comme un réseau d'interdépendances, de délégations. C'est l'usine sociale de l'art, un ensemble de personnes faisant partie du monde de l'art ou travaillant à l'intérieur de celui-ci, qui créent, définissent et génèrent ce mythe, cette croyance. Et lorsqu'il s'agit de la personnalité, du profil de l'artiste, c'est une question de fabrication d'une posture, un discours, un profil, un manifeste de l'artiste (engagé comme opportuniste). Alors, il s'agit aussi de la personnalité de l'artiste critique, et surtout de sa capacité à inventer, à créer, à renouveler, et pas simplement au cœur de son art, mais également en agissant sur sa propre personnalité, sa vie comme œuvre, sa capacité à se transformer, à évoluer en permanence. De même que les artistes de la critique institutionnelle qui se tournent vers la critique du soi, de l'artiste elle-même, la fabrication de la figure l'artiste critique rejoint la stratégie commerciale du *Self-branding* comme le *Marketing* du soi, proche de l'idée mythique du talent de l'artiste.

Et à notre avis, les pratiques artistiques visant à détourner la mystification et la croyance fétichiste de l'art, ainsi que la figure de l'artiste, sont entrées dans les institutions depuis plusieurs décennies de pratiques « critiques institutionnelles ». C'est ainsi que, re-devenir l'objet, la réification et le fétiche sont en quelque sorte devenus à nouveau une stratégie pensable, un jeu de cache-cache post-critique, comme le suggère Virno:

« Nous ne sommes plus insérés dans un seul prédéfini «jeu» auquel nous participons avec une véritable conviction. Nous sommes maintenant confrontés à plusieurs *jeux*. »⁵⁴

Comme Brian Holmes le remarque « la nécessité de subvertir, dépasser, transgresser » le cadre est l'un des problèmes des avant-gardes. Et ce cadre, est devenu « le maillage généralisé de la société de contrôle »⁵⁵ qui englobe et imprègne les flux et qui n'offre plus aucune limite tangible qui puisse être subvertie, dépassée, transgressée. Le moule disciplinaire se transforme en « moulage auto-déformant » qui change d'un instant à l'autre et qui « cherche à canaliser l'expression individuelle au niveau moléculaire ». C'est ainsi qu'il propose la personnalité flexible et potentielle comme résistance comme trans- subjectivité dans la société de contrôle. Nous pouvons dire que la conscience de la situation post-critique est essentielle pour employer l'opportunisme et la flexibilité comme stratégies, et non pas les voir uniquement selon un aspect négatif, mais les repenser dans une autre dimension, qui dépasse le dualisme, dont celui du modernisme. C'est l'une des raisons pour laquelle nous allons étudier les questions posées par la spéculation et l'abstraction, ainsi que par les nouveaux matérialismes plus loin.

2.3 L'artiste Readymade et la participation de la critique dans la circulation

2.3.1 La circulation et la participation de la critique

⁵⁴ Paolo Virno, «The Ambivalence of Disenchantment », Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical thought in Italy: a potential politics*, Nachdr., Minneapolis, Minn., Univ. of Minnesota Press, 2010, 270 p.

⁵⁵ Brian Holmes, « La personnalité potentielle: Trans-subjectivité dans la société de contrôle », *Multitudes*, 2007, HS 1, n° 5, p. 209.

Inspiré par Paolo Virno, Simon Sheikh prend le magazine comme exemple pour développer la stratégie de résistance de circulation et de retrait de dissimulation.⁵⁶ Selon lui, il n'est pas question de la circulation ou du retrait, mais d'un mouvement entre ces deux moments. L'exemple de la publication du magazine nous montre parfaitement les grandes importance et influence liées à un tirage élevé qui permet de s'exposer et d'avoir un contact auprès d'un nombre élevé de lecteurs. A notre avis, il est sûr et certain que cela est une question permanente qui se pose au moment où nous sommes face au pouvoir, parfois même face à la possibilité de prendre le pouvoir. Mais dans le lieu de pouvoir, s'agit-il tout simplement d'y rester ou de le quitter ? Simon Sheikh propose de penser autrement que ces deux options binaires. Plutôt dans une logique relative en réseau, la définition de sortir, de retrait n'est plus du tout « absolue » car il n'existe plus de bord prédéterminé entre l'intérieur et l'extérieur dans une conception du réseau. Sheikh évoque ainsi la posture passive et du refus de participer comme tactique :

« Sortir et fuir n'ont pas forcément à voir avec la passivité, mais avec des tactiques et des manœuvres qui changent les règles du jeu, ou à tout le moins les briser. ... la notion de sortie... comme des actes de protestation, mais aussi de refus actif de participer à l'excédent (surplus) de production et d'exploitation du travail »⁵⁷

En ce sens, dans le cas de la participation du spectateur comme une délégation de la production de l'œuvre, le refus de participer veut dire exactement le refus actif de travailler. Par ailleurs, certain spectateur font semblant de participer comme une sorte de refus et se mettent dans les situations proposées par l'artiste pour plutôt observer. Dans ce sens là, Irit Rogoff, théoricienne de la culture visuelle, cherche à combiner la participation et la critique. Elle propose alors de « regarder ailleurs » comme une forme alternative de prendre part à la culture :

L'acte de regarder, loin des objets de notre étude supposée, dans les modalités changeantes de l'attention que nous les payons, que nous avons un potentiel

⁵⁶ Simon Sheikh, « Circulation and Withdrawal », *e-flux Journal*, February 2015, no.62.

⁵⁷ Simon Sheikh, « Circulation and Withdrawal », *e-flux Journal*, February 2015, no.62.

pour une ré-articulation des relations entre le producteur, les objets et le public.⁵⁸

Exactement comme le fait de sortir « modifie le contexte » et « change les règles du jeu » dans l'optique de Virno, refuser à participer à une proposition de l'artiste bouscule le rapport de pouvoir qui se trouve au niveau de structure dans la proposition et fait naître un aspect critique. Et c'est dans la même optique de combinaison de la critique et de la participation que se trouve l'approche de Sheikh sur la stratégie de résistance qui se constitue « entre » ces deux mouvements, « entre » la circulation et le retrait. Afin de créer la critique, le retrait est selon lui nécessaire, non pas comme une inactivité, mais comme une production alternative de valeur et de signification.

Cela rappelle la résistance interpassive que nous avons étudié plus haut. C'est ainsi que nous pouvons repenser la résistance tout en transformant une action qui apparaît passive en critique. Pour Sheikh, sortir est jamais absolu, mais un mouvement qui fait partie du tactique de circulation et de retrait, parce que le mouvement de sortie fait partie de « sortir et rentrer » qui donne forme à la circulation.⁵⁹ C'est dans cet optique-là que Rogoff propose d'élargir « les paramètres de ce qui constitue un engagement avec l'art » et « la nature même de la participation, de prendre part dans et en soi. »⁶⁰

Nous pouvons considérer ainsi la pratique de « fanzine » que Sheikh prend comme exemple d'une pratique qui « refuse d'être un consommateur en se positionnant lui-même (positionner) comme coproducteur de sens » et qui participe à la circulation d'une manière tactique. Dans ce cas-là, le retrait est dans l'espoir qu'« un autre type de circulation est possible ... Il est un engagement à la circulation comme pour le retrait ». Comme le souligne Sheikh qu'il n'est plus possible de définir l'emplacement exact du pouvoir dans la société en réseau mais qu'on peut, sans doute, toujours trouver des moyens de sortie et des failles dans le réseau lui-même, dans le système qui est apparemment totalisante. Pour Saskia Sassen qui met l'accent sur « le bord du

⁵⁸ Irit Rogoff, « Looking Away: Participations in Visual Culture » dans Gavin Butt (ed.), *After Criticism*, Oxford, UK, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 117-134.

⁵⁹ Simon Sheikh, « Circulation and Withdrawal », *e-flux Journal*, February 2015, no.62.

⁶⁰ I. Rogoff, « Looking Away », art cit.

système »⁶¹, les artistes font depuis toujours des « aller-retours » entre l'intérieur et l'extérieur du système, autrement dit « entrer-sortir » du système. Le mouvement de « sortir » fait partie d'un « aller-retour » constant. En ce sens, bien sûr un refus peut être actif et une participation peut être mise en scène comme stratégie, alors l'artiste joue le rôle de l'agent secret, comme double agent vis à vis des pouvoirs.

Dans la perspective de la théorie du système, à l'opposé de la conception de l'objet qui consiste toujours en « une forme et ses limites fixes », un système « peut être modifié dans le temps et l'espace, son comportement déterminé à la fois par les conditions extérieures et de ses mécanismes de contrôle. »⁶² En ce sens-là, il n'existe plus de sortie absolue, il est plus possible de « sortir » de manière absolue, parce que le véritable extérieur et intérieur sont devenus quasiment impossibles à définir et ils sont en évolution constante, comme dans un état liquide. Dans cette perspective-là, nous pouvons constater une attitude qui est bien consciente de la situation d'après les années utopiques de 1960-70, que tout est déjà récupéré et tout sera récupéré. La question concernant le bord du système est simplement une question de temps puisque le système s'élargit en permanence notamment à l'ère actuelle de réseau, de post-internet. Ainsi le retrait et le mouvement de sortie du système ne peuvent être qu'un geste stratégique car il n'existe plus de véritable retrait.

2.3.2 Le circulationisme après la production, et l'« after » art

L'artiste Berlinoise Hito Steyerl développe sa théorie du « circulationisme » en traitant du phénomène populaire de création, du fait de produire soi-même sa propre image, et de devenir l'image en tant qu'objet, rentrer dans l'image médiatique en circulation. Elle met en lumière la crise de la représentation visuelle comme celle du politique qui passe à la participation plus directe. Steyerl propose de penser autrement cette pratique émancipatrice que l'on lie toujours à un désir de devenir « un sujet de l'histoire, de la représentation ou de la politique » avec « la promesse d'autonomie, de

⁶¹ Saskia Sassen, « At the systemic edge », *Cultural Dynamics*, mars 2015, vol. 27, n° 1, p. 173-181.

⁶² J. Burnham, « Systems esthetics », art cit.

souveraineté, de pouvoir d'agir»⁶³. Elle proposerait au contraire de devenir « un objet sans sujet [...] une chose qui se sent [...] une chose parmi d'autres choses »⁶⁴. Selon Steyerl, cela est le résultat de la lutte contre la représentation basée sur des dichotomies comme « ici, la chose- l'image, là-bas ; Ici, moi- lui, là-bas ; Ici, sujet-objet, là-bas ; Ici, les sens – matière stupide, là-bas ». ⁶⁵ autrement dit, comme dualisme. Steyerl propose de franchir cette division représenté/représentation, message/medium et penser plutôt la matière, en l'occurrence la matière de l'image. Cela signifierait ainsi « participer à la matière de l'image, aux désirs et aux forces qu'elle accumule »⁶⁶ et notamment « participer à une image plutôt que simplement s'y identifier » dont elle l'appelle la « post-représentation ». Pour elle, l'image en question ne représente pas la réalité mais un fragment du monde réel comme une chose « comme toi et moi ».

Steyerl ne se réfère non pas au *thingpower*, l'*agency* de l'objet dont parle certains philosophes comme Jane Bennett ni aux nouveaux matérialismes, mais à l'idée d'une force libératrice dans les choses, et à la participation tels qu'on les trouve chez Walter Benjamin lorsqu'il écrit sur les surréalistes. Selon Benjamin, l'affect et le désir incorporent dans le matériel des caractéristiques du fétiche, et il rêve d'enflammer ces forces réprimées pour éveiller « le collectif endormi dans un sommeil rempli des rêves de production capitaliste »⁶⁷ et en extraire ces forces. L'idée de la participation chez Benjamin implique qu'il est possible de « se joindre à cette symphonie de la matière »⁶⁸. En ce sens, participer à l'image comme chose signifie participer à son *agency* potentiel. Steyerl prend l'image de base qualité qui facilite la circulation, comme preuve de cette contre-représentation, du refus de la représentation, de « l'enregistrement d'un refus généralisé, du retrait des personnes hors de la représentation »⁶⁹. Ils refusent d'être représentés et tendent vers l'auto-production en

⁶³ H. Steyerl et F. Berardi, *The wretched of the screen*, op. cit.46.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Walter Benjamin, « On Language as Such and the Languages of Man », dans Walter Benjamin et al., *Selected writings*, Cambridge, Mass, Belknap Press, 1996, 4 p.62.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Hito Steyerl, « The Spam of the Earth: Withdrawal from Representation », dans H. Steyerl et F. Berardi, *The wretched of the screen*, op. cit.160.

quittant « le cadre donné de la représentation » et en devenant « producteurs de l'image »⁷⁰

Le circulationisme est défini comme l'art qui « au lieu de la production de l'image, (s'implique dans) la post-production, du lancement et de l'accélération. Il s'agit des relations publiques d'images à travers les réseaux sociaux, de la publicité et de l'aliénation, et d'être aussi doucement vide que possible. »⁷¹ Et elle considère le circulationisme comme l'équivalent du productivisme de l'avant-garde soviétique du XXème siècle à nos jours. De telle manière que le productivisme affirme que l'art devrait entrer dans la production et l'usine, les productivistes Vladimir Mayakovsky et Alexander Rodchenko ont créé des panneaux d'affichage, ils s'engagent avec le fétichisme des produits. Elle nous rappelle que le circulationisme réinventé pourrait également être de « court-circuiter les réseaux existants ». C'est ainsi que le circulationisme qui se réapproprie les stratégies médiatiques dont la relation publique, la diffusion, se situe pour nous dans une tradition interventionniste. La perspective du circulationisme qui met l'accent sur la post- production, « après » la production, est en réalité une réponse à un glissement du travail, de la production artistique d'un modèle, avec une œuvre pré- définie par l'artiste, à un autre modèle dont l'œuvre n'est plus simplement ce qui est proposé par l'artiste, mais qui consiste à créer et définir d'une manière systémique, par l'ensemble des acteurs dans le monde de l'art, basé sur ce que propose l'artiste. En ce sens, comme un nouveau produit de *Nike*, le contenu proposé par l'artiste est désormais tout à fait disponible à être sous-traité. Exceptée la conception de l'idéologie et de l'identité, dont le *branding*, tous les autres travaux peuvent d'être sous-traités. Le travail de l'artiste, comme celui de *Nike*, consiste beaucoup plus à réaliser et à produire d'une manière industrielle dans l'usine. Parce que chez l'artiste, comme chez *Nike*, la partie la plus essentielle de la production est en ce sens déplacé vers la post-production, « après » la production. Reprenant l'analyse de *Readymade* à l'époque post-fordiste, nous pouvons dire que la production est énormément élargie en terme relationnel, symbolique, immatériel, ce qui redéfinit en retour l'objet et le travail artistique. Steyerl prévoit à la fois les possibles avènements du circulationisme, qui pourrait aller aussi mal que le productivisme

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Hito Steyerl, « Too Much World », in Nick Aikens, *Too Much World: The Films of Hito Steyerl*, Berlin, Sternberg Press, 2014, 247 p.30.

historique, et il est fort probable que le circulationisme n'arrive jamais à restructurer la circulation, et, en revanche, tomber dans le totalitarisme. De notre point de vue, Steyerl parle du circulationisme toujours dans une approche stratégique, parce qu'elle est dans une posture de nomade permanent, de quelqu'un qui crée, qui produit.

L'effet et le pouvoir de l'art, dont la capacité, dans les conditions de circulation, sont devenus un nouveau champ artistique beaucoup plus large que la production de l'œuvre d'art par l'artiste.

L'historien de l'art David Joselit, dans « Après l'art » (« *After Art* »), quant à lui déplace l'accent critique de la production de l'art à sa circulation, s'appesantant sur ce que les images font une fois qu'elles entrent en circulation dans le réseau au sens large⁷². Au lieu de la représentation, il s'agit pour lui plutôt de l'aspect performatif et de la valeur d'usage de l'art⁷³. En ce sens, la circulation des œuvres d'art « après » leur fabrication, affecte leur signification, même au moment de sa production. La logique de spéculation temporaire chez les artistes est ici mise au centre. Dans l'optique de Joselit, l'autre dimension de l'« après » est liée à la façon dont le monde de l'art s'est globalisé à grande échelle ces dernières décennies, et est devenu une force majeure de gentrification partout dans le monde. Le contexte culturel et géographique joue une part importante sur le plan de sa réception et fait naître de nouvelles approches de production de sens. Le monde de l'art est, d'une part, un producteur de connaissances et, d'autre part, une sorte d'industrie du divertissement. Ainsi, l'effet de l'« après » signifie également ce qui se passe lorsque le monde de l'art n'agit plus simplement à partir de l'œuvre unique, précieuse et singulière, mais plutôt de ces institutions de production du savoirs, de gentrification, de divertissement, etc.

⁷² D. Joselit, *After Art*, op. cit.14

⁷³ David Joselit, « In conversation with David Andrew Tasmam », *DIS Magazine*, 2015



Dans son projet filmique en séries « *Painting with history in a room filled with people with funny names* », 2013-2016, l'artiste thaïlandais Korakrit Arunanondchai⁷⁴ se jette sur le toile ou dans une rivière, le corps couvert de peinture, marque pour nous ce geste, le fait de se lancer dans la circulation. Comme le suggère le titre, l'artiste « peint avec histoire de l'art » en tant que matériel, et, de plus, « dans une salle remplie de gens étranges », qui marque conceptuellement la dimension conviviale de l'esthétique relationnelle. Nous voyons bien ici la que dimension relationnelle des années 90s est transformée, voire réifiée. Avec son corps, comme sa vie entière en quelque sorte, l'artiste se jette, se confronte et participe au monde de l'art.

⁷⁴ disciple de Rirkrit Tiravanija, l'un des artistes essentiels de l'esthétique relationnelle de Nicolas Bourriaud

Entre culture populaire (mode vestimentaire, *Hip-hop*), asiatique, bouddhisme, technologique, etc., il joue notamment le jeu de l'hyper-hybride, ou du super-hybride⁷⁵ présent dans diverses cultures. Plus qu'« hybride » post-colonialiste, dont parle Homi K. Bhabha dans les années 90s, il s'agit plus simplement de la question du dialogue et de l'identification entre diverses cultures, mais à une vitesse trop élevée, et, à partir de trop nombreuses sources de cultures dans le réseau globalisé, il devient impossible de distinguer les véritables sources des influences et effets. A notre avis, les artistes comme Korakrit Arunanondchai, sont très conscients que l'œuvre n'est pas faite simplement lors de sa production mais notamment « après », dans sa distribution, sa circulation et sa réception, etc. L'œuvre prend sens à travers l'ensemble de ces facteurs, ainsi la forme de circulation est bien sûr un choix artistique essentiel. Après l'attitude relationnelle de l'esthétique relationnelle qui devient généralisée, certains artistes ont pris le « *Networking* » dans le monde de l'art directement comme matériel de leur art. Et la conception d'« après l'art » est pour nous, complètement située dans une perspective systémique du monde de l'art, et la dimension esthétique est en ce sens définie dans et par une oscillation plus large, entre le travail de l'artiste et son environnement esthétique. Ce qui est en jeu ici est une mise en situation, il est question de créer l'œuvre avec l'ensemble du monde de l'art, avec sa proposition artistique éjectée dans ce milieu, dont celui de l'histoire d'art. La production du public, en terme de *marketing*, et la production artistique, en tant qu'organisation du sensible, sont alors élargies au travail, à la fois sur le contexte, la condition, et la situation de la réception.

⁷⁵ JÖRG HEISER, « Pick & Mix, What is 'super-hybridity' », Fieze, Septembre, 2010.



2.3.3 D'objet en sujet, l'artiste *Readymade* et le *Styling*.

La peinture de Pollock transformait l'artiste en un personnage qui agissait plutôt qu'il dépeignait, et il demeurait stratégiquement ambigu, au niveau du genre d'action qu'il impliquait. L'*action painting* comportait un artiste comme « un acteur au sens d'un *actant* ou agent, mais (qui) était peut-être aussi un acteur dans un sens plus théâtral »⁷⁶.

Comme lorsque le personnage de l'acteur fonctionne comme un médiateur entre l'interprète et le rôle. Depuis la Seconde Guerre mondiale, Marcel Duchamp s'est positionné comme un anti-artiste engagé dans la « critique institutionnelle », mais, selon Joselit, Duchamp a aussi consacré beaucoup d'énergie à la spéculation de son art après 1920. La fameuse image du jeu d'échecs avec la femme nue correspond à un engagement aussi complexe, sinon toujours aussi enthousiaste, avec le jeu de l'art. Selon Joselit, Duchamp a considéré l'artiste comme un *Readymade*, destiné à être déplacé sur le marché comme une pièce d'échecs sur la grille⁷⁷. Il remarque que Duchamp prend en compte le fait qu'« inscrire » un *Readymade* est une question de « *timing* », en prévoyant un moment à venir. En ce sens, le geste de l'artiste thaïlandais Korakrit Arunanondchai qui consiste à se jeter sur la toile, ressemble à celui de l'inscription d'une marchandise dans une matrice commerciale, ou bien le

⁷⁶ Sven Lütticken, « Personafication », *New Left Review*, November-December 2015, no. 96.

⁷⁷ David Joselit, « The Artist Readymade Marcel Duchamp and the Société Anonyme » in Jennifer R. GROSS edited by, *The Societe Anonyme: Modernism For America*, First Edition edition., s.l., Yale University Press, 2006.

lancement du dernier *iphone* sur le marché, qui partage avec le marché financier le même travail de spéculation temporaire.

L'artiste *readymade* de Marcel Duchamp est un fait de l'incorporation de soi, comme une stratégie du *marketing*, dont celle du *branding* de soi, pratiqué par tous les artistes de la génération *facebook*.

De la stratégie du *readymade* de la Fontaine au *readymade* de la figure de l'artiste, Joselit remarque que les stratégies de multiplication de soi - à travers l'invention de styles artistiques discontinus et l'adoption d'un éventail d'alter egos - sont au cœur de l'art de Duchamp. Ainsi la « pluralité » de Duchamp⁷⁸ se réfère également à sa pratique artistique et à sa réception dans l'histoire de l'art⁷⁹. La pratique qui consiste à multiplier les styles, fait écho à la création permanente de l'image publique, de celle de la *star*, comme le faisait David Bowie, qui restent encore à la mode, et créent, produisent sans cesse de nouveaux styles.

Selon Joselit, nous avons assisté à un changement dramatique de l'« accent » du «*style*», sous forme de nom pour «*Styling*» et en tant que verbe dans les années 1970⁸⁰ ; même si les deux ont toujours coexisté. La vraie question se situe autour du sujet en question : qui *stylise* (verbe) et qui *a* le style (nom)? D'une part, la question est plutôt de savoir qui a le pouvoir du style, d'inventer le style, destiné au grand public. Cette question d'aujourd'hui concerne effectivement une nouvelle classe créative qui incarne une nouvelle classe culturelle. Et de l'autre part, le plus important c'est que le *Styling* permet de « manipuler et de transformer le statu quo ». Le style n'est pas seulement un trait, soit artistique soit utilitaire, mais l'important c'est qu'il soit vu comme une sorte de machine productive, et comme un appareil d'invention sociale⁸¹ évoquant la production actuelle de la subjectivité, qui est de plus en plus ouverte. La capacité transgressive du style est fortement mise en valeur de nos jours, d'où la visibilité qui est devenue primordiale dans la politique comme dans l'art.

⁷⁸ Il a inventé plusieurs personnages contradictoires: artiste et marchand d'art, conceptualiste et artisan, champion d'échecs et rêveur, dandy et reclus.

⁷⁹ David Joselit, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, s.l., MIT Press, 2001, 270 p.5.

⁸⁰ David Joselit, « The power to style , On Bernadette Corporation at Artists Space », *Texte Zur Kunst*, 2012, no. 88.

⁸¹ Ina Blom, « The Logic of the trailer Abstraction , Style and Sociality in Contemporary Art », *Text Zur Kunst*, March 2008, no. 69.

Nous allons revenir sur cette question de subjectivité ouverte lorsque nous étudierons le sujet post-humaniste.

2.3.4 L'auto-objectivation, l'auto-marchandisation et la visibilité

«Ce n'est pas la vedette qui est à l'origine de la multiplication de ses images (car à l'origine, il n'y a qu'une personne dotée de certains talents), mais ce sont ses images qui en font une vedette»⁸².

Par « visibilité », Nathalie Heinich désigne cette qualité sociale, spécifique au régime médiatique, qu'un individu se voit conférer et reconnaître par la reproduction et la diffusion massive de sa propre image et de son nom. La visibilité comme une valeur, c'est-à-dire « un principe au nom duquel l'on estime les êtres et l'on mesure leur grandeur », fait l'objet de puissants désaccords au sein de nos sociétés ; qui veut que la visibilité y soit considérée tantôt comme une valeur, tantôt comme une anti-valeur, et comme conférant ou non un indice de grandeur⁸³.

Heinich distingue deux valeurs : la valeur *ajoutée* (à une compétence préexistante) et valeur *endogène* (créée par la situation même de mise en visibilité). Lorsqu'il s'agit de professions organisées pour et par l'image, leur célébrité est une valeur qu'on peut dire « endogène », au sens où elle est principalement créée par la reproduction à grande échelle de leur image, sans être substantiellement adossée à une valeur intrinsèque qui lui préexisterait.⁸⁴ D'où le terme « *it-girl* », expression identifiant une personne connue parce qu'elle est très connue, soit l'icône de mode simplement « célèbres pour leur célébrité »⁸⁵. Isabelle Graw prétend que la « culture de la célébrité », correspond la forme d'une société qui « récompense les individus pour avoir commercialisé leur vie », et d'une société dont « le marché touche à tous les

⁸² Nathalie Heinich, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, 593 p.21.

⁸³ *Ibid.*, p.493.

⁸⁴ Nathalie Heinich, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, 2011, vol. 61, n° 1, p. 103.

⁸⁵ *Ibid.*

aspects de notre vie, (où) la vie ne sert pas seulement de sujet artistique mais devient l'objet d'une intervention politique et d'une évaluation économique »⁸⁶. Ils sont célèbres pour être célèbres et pour avoir vendu eux-mêmes leurs vies avec succès. Cette transformation des personnes « en produits de consommation – leur *commodification* »⁸⁷ est passée du système composé de stars hollywoodiennes, au tout un chacun équipé d'un *smartphone*. Comme ce qui est remarqué dans l'« Après art », pour ces artistes de la génération facebook, l'art n'est plus simplement commercialisé comme un stock en bourse, mais il est également créé comme un stock⁸⁸.

Nous pouvons dire que paradoxalement le rejet et la recherche du marché sont certainement présents tous les deux, chacun contenant les parties de l'autre. En prenant en considération le fait que leurs productions artistiques soient fortes, et possiblement capables de devenir des biens de spéculation financière, ces artistes produisent leur art d'une manière spéculative vis à vis du monde de l'art et de son public. Il faut souligner que le *readymade* fait référence non pas seulement aux objets, mais essentiellement aux biens produits en série. En ce sens, l'artiste *readymade* conçu par Duchamp, est précurseur des persona(s) publics, des artistes reconnus comme des stars et les célébrités d'aujourd'hui ; la Machine de Warhol ou la figure du Shaman, ou du professeur de Beuys parmi tant d'autres, qui sont destinés à être reproduits à grand échelle, puis mis en circulation dans le marché. Il y a un prix élevé (*high price*⁸⁹) à payer lorsque l'on se lance dans le marché, et qu'il s'agit d'entrer dans la circulation. En prenant l'exemple de Warhol, les nombreux auteurs pointaient que Warhol semble présenter une toute autre émancipation possible, apparemment « inexplorée par les modernistes »⁹⁰, favorisant la démultiplication subjective, entre les processus de diffusion et de réception⁹¹. Longtemps après que Friedrich Nietzsche ait affirmé qu'il était préférable d'être une œuvre d'art plutôt que d'être un artiste⁹²,

⁸⁶ I. Graw, « When Life Goes to Work », art cit.

⁸⁷ Heinich, N. Heinich, « La consommation de la célébrité », art cit.

⁸⁸ Brad Troemel, *Art After Social Media*, in Omar Kholeif, *You are Here: Art After the Internet*, s.l., Cornerhouse Publications, 2014, 253 p.36.

⁸⁹ Isabelle Graw, *Isabelle Graw, High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, New York; Berlin, Sternberg Press, 2010, 248 p.2.

⁹⁰ T. de Duve et R. Krauss, « Andy Warhol, or The Machine Perfected », art cit.

⁹¹ B. Holmes, « Warhol au Soleil levant », art cit.

⁹² B. Groys, *Going Public*, op. cit. 40.

l'artiste Andy Warhol préfère être une célébrité plutôt qu'être un artiste. Graw note que la *persona* publique de Warhol doit être considérée comme partie intégrante de sa proposition artistique et la pratique de Warhol se conforme et résiste ainsi simultanément à la situation postfordiste, exemplarisée par la culture de la célébrité. Warhol se présente pour elle, comme quelqu'un qui n'est pas exempt, mais très impliqué dans ces conditions. Et elles ne déterminent pas sa pratique, car il veut y résister. En regardant la pratique de Warhol de près, nous remarquons qu'il démontre une grande conscience de ce que cela signifie de devenir son propre produit.

Selon Graw, la définition debordienne du spectacle comme «une relation sociale entre les gens, qui est médiatisée par les images» est également valable pour la culture des célébrités. Mais ce qui est capital ici, c'est que la notion de «spectacle» implique la possibilité de distance, la supposition qu'il est encore possible de regarder le spectacle à partir d'une position de mise en retrait ; mais cela devient impossible une fois que « les conditions du marché entrent dans nos vies plus profondément et directement ». Nous sommes alors tous « impliqués dans certains aspects de ces conditions de marché, et la distance que nous pouvons prétendre d'eux ne peut être qu'une relative qui doit être négociée dans chaque situation particulière »⁹³. Et pour Graw, le fait que les artistes visuels aient généralement un produit à vendre (même s'il est dématérialisé) et qui circule indépendamment de leurs personnes, repose un avantage structurel par rapport à la culture de la célébrité dont les célébrités sont leurs propres produits; alors il est impossible de « négocier la relation métonymique entre une «personne» et un «produit» ». Chez l'artiste comme Warhol, l'un signifie l'autre, mais ils « ne s'effondrent pas l'un dans l'autre ». Il était, selon Graw, un artiste qui a soigneusement conçu sa *persona* publique, mais qui a également pris soin de faire en sorte que les produits attribués à son nom soient mis en circulation et diffèrent bien de sa personne.

2.3.5 Personnification et (*Self-*) *Branding*

⁹³ I. Graw, « When Life Goes to Work », art cit.

Et si la différence entre «produit» et «personne» s'effondrait ? Nathalie Heinich parle de l'œuvre d'art traitée comme une personne, quand Joselit parle plutôt de la peinture qui agit comme une personne. Cela constitue la caractéristique particulière de la situation actuelle sur le marché de l'art, qui « ne pourrait être plus personnalisée ».

On retrouve des sujets comme ceux de l'animisme, du post-humanisme dans d'innombrables expositions, et « les œuvres d'art sont traitées comme des sujets et les artistes se dessinent comme des objets ». A l'âge actuel, de l'économie de l'attention, la marque (*brand*) illustre comment les images créent des identifications collectives. Le *Branding* est selon Joselit plutôt une opération, pour attirer l'attention et pour maintenir la fidélité de la clientèle à long terme, autrement dit, pour accumuler et pour maintenir l'attention au fil du temps. Nous sommes aujourd'hui familiers des *personas* de Abramovic, de Koons, de Warhol ou bien de Beuys, mais cette pratique des artistes remonte au moins à la Renaissance⁹⁴, quand la vie des artistes étaient proche de ce que Virno a défini notre «condition postfordiste», dans laquelle la «vie» et le «travail» deviennent indiscernables⁹⁵.

L'historien d'art, Sven Lütticken retrace un changement historique dans la fonction de l'auteur qui implique une personnification de l'art. En ne traitant pas uniquement la performance du *persona* dans l'art mais aussi dans l'activisme, il démontre l'importance et la possibilité de la pratique de la personnification, de l'objectivation constante du soi, ainsi que le (*Self-*) *Branding* comme une geste d'*agency*,⁹⁶ d'émancipation.

Le terme latin *persona*, dénote un masque théâtral, ou un caractère - le personnage étant visuellement articulé par le masque porté par l'acteur. Les sujets artistiques s'auto-objectivent, selon Lütticken, par la construction de masques sociaux et / ou artistiques⁹⁷. Revenant sur la distance entre l'artiste et son *persona* mentionné plus haut, comme le remarque Lütticken, le théâtre épique brechtien a transformé la dyade acteur / rôle en une triade d'acteur / rôle / *persona*, dont l'acteur brechtien maintient une distance par rapport au rôle. Ainsi la conception de *persona* devient capitale : un mode de présentation de soi qui rejoint, interroge ou déplace le rôle représentatif, le

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Sven Lütticken, « Personafication », *New Left Review*, November-December 2015, no. 96.

⁹⁷ Sven Lütticken, « Personafication », *New Left Review*, November-December 2015, no. 96.

caractère fictif. Ce personnage fictif de l'artiste, entre l'auteur et son travail, comme une projection publique de la subjectivité artistique, servait à encadrer et à interpréter l'œuvre en restant externe. D'une part, cette distinction s'effondra au fur et à mesure que la *persona* devint le matériau artistique principal et le centre de la pratique artistique actuelle. D'autre part, la production des arts sert de modèle pour une condition post-fordiste qui vise la personne tout entière - ou plus précisément à ses compétences cognitives, sensuelles et émotionnelles. Et ce qui est primordial c'est que cette distance brechtienne du *persona* permet essentiellement la distance critique. Comme le répète Graw et Lutticken, l'effondrement actuel de cette distance, dans un régime biopolitique qui s'impose, en auto-exploitation totale, cette distance critique est également supprimée, sinon transformée. Cela présente une sorte de critique participative, lorsque la distance de spectacle est brisée par la participation de la critique dans la circulation.

« On a entendu parler de double et de triple agents qui, eux-mêmes, en fin de compte, ne savaient plus exactement pour qui ils travaillaient réellement et ce qu'ils cherchaient eux-mêmes dans ce jeu double et triple [...] De quel côté sont nos fidélités ? Sommes-nous agents de l'état et des institutions ? Ou des agents de l'illumination ? [...] Et, ce faisant, nous oublions de plus en plus ce que nous sommes nous-mêmes venu chercher dans l'ensemble de l'entreprise? »⁹⁸

Comme l'artiste romantique par excellence Caspar David Friedrich qui cherche à se transformer en une union avec la nature, avec l'environnement, l'idée de la figure romantique de l'artiste comme individu qui se retire dans sa propre subjectivité est certainement fautive. Ce souhait, décrit comme un *morphing* avec le paysage, est à peu près analogue à la manière dont les artistes fusionnent avec leurs autres fonctions que celle de l'auteur.⁹⁹ Le problème pour les artistes comme pour les espions est que leur besoin de garder ces convictions et motivations peut conduire à la méfiance. Autrement dit, il y a toujours « une distance, une prise de conscience » comme ce que

⁹⁸ Peter Sloterdijk, quoted in Nicolas Guilhot, *The Democracy Makers: Human Rights and International Order*, New York: Columbia University Press, 2005, p.1. For Guilhot's notion of the double agent, see also pp.10—14.

⁹⁹ Zachary Cahill and Philip von Zweck, « The Artist as Double Agent », *Afterall*, 2014, no.36.

nous rappelle Warhol. Et comme le remarque Lütticken, « la personne juridique peut être divisée entre la personne physique d'une part, et la personne morale de l'autre, les sociétés corporatives, les organisations »¹⁰⁰ ; sinon comme dans l'idée de «*The King's Two Bodies*», c'est-à-dire le roi ayant à la fois un corps naturel et un corps politique . Et les artistes ont commencé à simuler ou à créer des fondations, des sociétés et d'autres structures juridiques à partir des années 1960, notamment en vue de l'intervention politique. L'exemple le plus réussi est certainement le parti politique *Deutsche Studentenpartei* créé par Joseph Beuys.

Ce qui est capital pour nous c'est que le concept des personnes de corporation, de la « *persona ficta* » s'applique à toutes sortes d'organismes collectifs, comme les villes ou les universités.¹⁰¹ Bien entendu, dans la « *persona ficta* », il s'agit d'une fabrication de la fiction ; Lütticken souligne alors un « domaine de la spéculation » autour du concept. Pour nous, ce domaine est exactement le lieu où se situe l'essence du *Branding*, qui ne pose en effet aucune différence entre le niveau d'individu et le niveau d'organismes collectifs, que ça soit dans le politique ou le commercial. En terme du travail de *Branding*, en ce sens-là, il n'y a pas vraiment de distinction à faire entre celui d'un artiste, d'une marque comme Apple, Facebook et Disney, ou bien d'un parti politique. Les tâches sont pour tous le travail de gestion, de spéculation, par la fabrication d'une marque comme image fictive destinée à son public. Et c'est exactement sur ce point- à, que les projets de l'artiste anglais d'origine sri-lankaise, Christopher Kulendran Thomas nous apparaissent ici pertinents.

Son projet *New Eelam*, 2016 est un projet artistique à la fois de *Startup*, projet typique de l'industrie créative, sur un concept de l'immobilier partagé, lancé au marché commercial (médiatique en ligne), et, bien sûr, dans le monde d'art. Mais au fond, ce qui est au cœur de son installation, exposée simultanément dans deux biennales, dont celle de Berlin en 2016, c'est une vidéo montrant des recherches poussées sur la question d'identité culturelle et étatique du futur, en accusant la violence extrême de néolibéralisme au Sri Lanka. Le véritable projet est pour nous le lancement d'une idée innovante (et parodique à la fois), comme celle de lancer un produit de

¹⁰⁰ Sven Lütticken, « Personafication », *New Left Review*, November-December 2015, no. 96.

¹⁰¹ Sven Lütticken, « Personafication », *New Left Review*, November-December 2015, no. 96.

consommation. Le *Branding* est ainsi devenu le travail primordial pour présenter ce produit en ligne, en salle d'exposition qui imite celle de la présentation immobilière avec la haute-technologie. Comme le *Branding* est devenu le travail obligatoire pour entrer dans la circulation du marché, lorsqu'il s'agit de l'identité personnelle, cela concerne surtout le « *Self-* » *Branding* qui est lié directement à la question de la production de subjectivité et de l'auto-objectivation, ainsi que l'auto-marchandification discutées plus haut. Dans « *When Platitudes Become Form* », le projet antérieur de Christopher Kulendran Thomas, il achète les œuvres des jeunes artistes « contemporains » du Sri Lanka, qu'il modifie selon une certaine esthétique bon marché du moment, puis les fait re-entrer dans le marché international. En ce sens, la variation des prix de ces œuvres reflète exactement le rapport entre la production du *branding*, la gestion de la spéculation et sa valeur symbolique. Ce projet est pour nous une intervention qui attaque précisément la relation entre le *branding* et la production de la forme de valeur comme travail de base du marché de l'art.



Christopher Kulendran Thomas, *New Eelam*, 2016

Nous pouvons dire que la question de la participation à l'âge du *Branding* est aussi la question de participer au monde, comme la technique du soi et le design du soi, qui sont devenu l'obligation chez tout un chacun. « Je participe, tu participes [...] nous participons » ; un monde où tout le monde participe donne forme à un réseau, alors, cela ne signifie pas seulement que tout le monde participe, mais plutôt que tout le monde lance des appels à la participation, et fait des propositions. Exactement comme

lors du lancement d'un produit, d'une idée qui demanderait à s'engager, à accorder l'attention, à l'intérieur d'un environnement post-médiatique comme celui d'aujourd'hui.

3 CHAP 3 Au-delà de la gestion en mouvement et de l'autonomie

3.1 Spéculer comme performer- danser - collaborer

« La praxis politique moderne a intériorisé le modèle du travail et ressemble de plus en plus à un processus de fabrication [...] Ce qui importe, ce n'est pas que l'action politique puisse être conçue comme une forme de production, mais que la production a englobé en elle-même beaucoup de prérogatives d'action.»¹

« Le concept de virtuosité [...] est l'une des conditions préalables essentielles de l'ordre de production actuel, estime-t-il (Virno), dans la mesure où il est également lié à l'émergence d'un nouveau sujet historico-politique: la multitude post-fordiste. Dans le capitalisme post-fordiste, le travail se développe de plus en plus en une performance virtuose qui ne s'objective pas en un produit final; en même temps, cette forme de travail virtuose exige un espace structuré comme la sphère publique. »²

3.1.1 Le travail de performeur à l'époque postfordiste.

A l'époque de Marx, l'art pouvait échapper à la logique capitaliste du travail en raison de son impact relativement insignifiant sur l'économie. Cependant, d'un point de vue contemporain, la proportion de travail artistique et culturel par rapport à la production globale n'est plus possible à ignorer. En effet, après l'industrie culturelle, l'industrie créative est souvent considérée comme étant à la pointe d'une économie contemporaine des services et des industries fondées sur le savoir. Ce changement,

¹ Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical thought in Italy, op. cit.*, p.190

² Gerald Raunig, *Modifying the Grammar. Paolo Virno's Works on Virtuosity and Exodus*, <http://transform.eipcp.net/correspondence/modifyingthegrammar#redir>

principalement ancré dans le développement d'une société capitaliste post-fordiste, est le résultat d'une transformation du travail de la production vers une économie où prédominent les services.

« L'activité virtuose est toute activité qui, d'une part, trouve son propre accomplissement et son propre but en soi, sans s'objectiver en produit final. Deuxièmement, c'est une activité qui nécessite la présence d'autres; il n'existe qu'en présence d'un auditoire, public »³

« Le travail a absorbé les traits distinctifs de l'action politique dans la mesure où sa sphère d'intervention est les relations sociales, et non les matériaux naturels. [...] l'entremêlement entre les formes modernes de production et un intellect [...] est devenu public [...] dans le monde des apparences. »⁴

Placés sur la scène compétitive de la télé-réalité, nous sentirions bien une pression qui nous pousse à performer pour survivre, pour rester en scène. Sans doute, sommes-nous entrés dans l'ère d'une culture où nous ne travaillons plus seulement, mais où nous performons. Notamment lorsque nous voulons gagner notre vie en faisant ce que nous voulons, comme dans l'artistique, culturelle, nous sommes tenus de performer 7j/7, en ligne comme dans la vie réelle. Précisément, ce sont ceux qui ne travaillent pas vraiment mais qui jouent, qui réalisent et développent des idées au quotidien en inventant des emplois pour soi-même en s'exploitant soi-même. Le travail se développe de plus en plus en une performance virtuose qui ne s'objective pas en un produit final, sauf si nous pouvons appeler les services comme des produits. En même temps, cette forme virtuose du travail exige un espace structuré comme la sphère publique. Ce qui définit un aspect fondamental du politique pour Hannah Arendt - la présence des autres, l'exposition de soi au regard des autres, la nécessité de la coopération et de la communication – devient un ensemble de qualités fondamentales du travail.

³ P. Virno, *Grammaire de la multitude*, op. cit., p. 190.

⁴ Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical thought in Italy*, op. cit., p.189.

En ce sens, lorsque Michael Hardt parle de la performance comme du travail de service affectif, il n'a pas prétendu suivre quelque chose de nouveau, juste quelque chose de nouveau « répandu et généralisé »⁵. Le travail de service affectif et immatériel a commencé à structurer notre économie contemporaine. Le travail qui consiste à jouer, de fausser, de gérer l'émotion, de maintenir un sentiment : toutes ces compétences affectives qui font partie de la plus ancienne des professions. Les sphères du travail se sont transformées en une métaphore des arts du spectacle pour caractériser les changements plus larges dans l'organisation de la « vie » et des « modes de vie ».⁶ Au sein de l'économie des services post-fordistes, nous sommes appelées à performer pour fournir des expériences, des contenus et des relations affectives comme un produit primaire.⁷ L'activité sans produit final qui finit par faire progresser une économie vers une « expérience totalisante ».⁸ A la suite de Hardt, Lütticken appelle cette performance permanente au cœur du postfordisme qui ne se limite pas à des disciplines artistiques, et l'appelle « la performance générale »⁹. La performance d'aujourd'hui représente à la fois l'auto-performance quasi-dramatique et la réussite économique ; notons que, de plus en plus, la première est devenue essentielle pour la seconde. Elle occupe une grande partie du temps de beaucoup de gens dans l'usine sociale du post-fordisme, où il n'y a absolument pas de sortie. Comme le soutient l'artiste Hito Steyerl, ce nouveau travail est comme une sorte de substitut au travail, une sorte d'occupation.¹⁰ Ce nouveau travail peut ressembler à une occupation, mais finit par être un nouveau type de travail avec encore moins de sécurité et moins de retour que l'ancien travail industriel. Le nouveau travail est marqué par l'incapacité de distinguer travail et loisir, travail et profession, temps de travail et temps libre, performance et vie - et finalement, pressions économiques objectives et subjectivités constamment mises à jour, améliorées, remodelées. A l'image du concept de *play-bor*, *free-bor*, qui implique que nous travaillons en quelque sorte tous gratuitement et tout

⁵ Michael Hardt, « Affective labor », 1999, *boundary 2*, 26 (2), p. 89-100.

⁶ Shannon Jackson, « Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 10-31.

⁷ Jan Verwoert, « Exhaustion and exuberance: Ways to defy the pressure to perform », *dot dot dot*, 2007, vol. 15, p. 90-112.

⁸ Shannon Jackson, « The Way We Perform Now », *Dance Research Journal*, décembre 2014, vol. 46, n° 03, p. 53-61.

⁹ Sven Lütticken, « General performance », in *e-flux journal*, January 2012, no. 31.

¹⁰ Hito Steyerl, « Art as Occupation: Claims for an Autonomy of Life », *e-flux Journal*, December 2011, no.30.

le temps pour Google, pour Facebook,... les spectateurs dans les salles d'exposition sont appelés à apprendre, à interpréter, à jouer et à travailler. Nous ne pouvons plus distinguer la production de la non- production, le travail du non-travail. Toutes nos activités sont capturées par cette machine économique totalisante.

Pour ceux qui travaillent dans les arts scéniques comme le théâtre, l'opéra, la musique et la danse, et comme le remarque Shannon Jackson, chercheuse en théâtre, « la création de l'affect et le design de l'expérience ont été centraux »¹¹ ; elle a une très longue histoire de travail longtemps avant que l'économie basée sur l'expérience les découvre. Autrement dit, pour eux, ils coordonnent l'affect et l'expérience bien avant tout moment post-fordiste et ils n'éprouvent pas ce nouveau travail, ce tournant de la même manière. A la suite de Virno, Jackson met l'accent sur la rencontre entre la virtuosité scénique en tant que technique, physique et celle comme compétence conceptuelle, cognitive, immatérielle au sens de Virno.¹² Elle relève un tournant conceptuel dans les arts scéniques dont fait partie la danse minimaliste, le théâtre post-dramatique, comme celui que l'on retrouve dans l'art visuel des années 60s. Pour elle, l'orientation dite conceptuelle sur la création artistique est centrée sur le décentrage de l'exécution de compétences identifiables et c'est ainsi que nous pourrions avoir des façons différentes de distinguer l'idée et la compétence. Selon elle, la virtuosité peut ressembler à une capitulation pour «totaliser la production sociale», d'un certain point de vue, ou l'interruption de cette totalité d'une autre. Et les pratiques de performance connues depuis toujours par ces praticiens ont des ressources qui vont au-delà de celles qui capitulent à la production sociale totalisante. Penser comment les artistes travaillent et à la façon dont nous performons maintenant, c'est réfléchir à la façon dont il est intégré dans un nouveau type de paysage de l'économie de services, que nous les artiste-performeurs, nous les publics, nous tous vivons actuellement.

¹¹ S. Jackson, « The Way We Perform Now », art cit.

¹² *Ibid.*

3.1.2 La spéculation dans le « Projet »

« Mais au-delà de ce flot du temps, quelqu'un a commencé à travailler sur un projet - écrire un livre, préparer une exposition, ou planifier un assassinat spectaculaire - dans l'espoir que le projet achevé changera le cours général des choses et que toute l'humanité va être légué à un avenir différent: le futur-même, en fait, est anticipé et aspiré dans ce projet. »¹³

Boris Groys prend le terme «projet» pour identifier une unité de travail et une forme d'œuvre dans le monde de l'art, pour discuter s'il s'agit plus d'un produit d'art fini, axé sur les résultats, ou plutôt de l'expérience de vie vécue au sein d'un projet. D'une part, le projet a besoin d'un «sujet» pour le compléter ou le mettre en œuvre. De plus, l'utilité et la performance du projet se reflètent également dans les différents aspects de la culture contemporaine. En regardant ce qui est exposé devant nous, nous ne pouvons pas nous empêcher à nous projeter et de réfléchir aux moments quand il performe, fonctionne, travaille et quand il sera utilisé, approprié.

Comme le souligne Groys, le projet est toujours attaché à une autre temporalité parallèle. Il est en réalité une retraite temporaire et parfois aussi permanente de la vie. Lorsque nous travaillons sur un projet, nous sommes en réalité séparés du temps vécu par la société. D'une part, le travail de projet épuise réellement le présent parce que ce genre de travail implique la vie elle-même. D'autre part, le travail, la pratique elle-même, en tant que processus matériel, reste sans valeur, parce que ce travail ne peut être isolé et inclus dans la conception du futur. En ce sens, le passage de l'œuvre d'art comme produit fini vers l'expérience vécue marque non seulement le processus de production comme travail artistique mais profondément notre rapport au futur possible, provenant de notre imagination.

Tandis que Groys utilise le terme de « projet » pour parler du changement dans la compréhension de l'art, le théoricien de la performance Bojana Kunst propose une analyse autour du concept de «projets» et estime que la temporalité projective du futur

¹³ B. Groys, *Going Public, op. cit.*, p. 75.

et les facteurs de calcul des valeurs spéculatives sont devenus les principaux modes de production à l'époque contemporaine.

« ... ce qui fait partie des spéculations du capital n'est pas l'art lui-même, mais surtout la vie artistique. C'est la spéculation sur la liberté ostensible de la vie artistique qui dissimule l'effacement de l'art de l'espace public et augmente l'invisibilité de ses processus matériels et communautaires. »¹⁴

Pour Kunst, la vie vécue du sujet, de praticien au sein d'un projet, constitue un pivot pour comprendre l'investissement spéculatif du capital contemporain dans la vie de l'artiste, où le travail de l'artiste est perçu comme un changement incessant du présent, une actualisation progressive des potentialités de la vie. Elle relie le « projet » avec des changements plus larges dans le domaine de l'exploitation de la créativité, dont cette dernière doit être constamment organisée et évaluée.¹⁵ Elle remarque la distinction entre le travail et le projet qui implique une dimension de la réalisation de soi profondément personnel, et également entre la façon dont le projet entre réellement dans l'œuvre d'art et le projet comme mode dominant de production. A travers des avant-gardes historiques, avec pour objectif fondamental de changer le présent au nom du futur, l'idée de « projet » est liée aux propositions temporelles et à la projection du futur à venir, et il est étroitement lié à l'organisation, à la gestion du temps et au travail à l'avenir. Il s'agit du temps et du travail administratif qui exige de multiples compétences managériales.¹⁶ Autrement dit, le travail d'artiste- *manager-administrateur*, consiste à gérer l'investissement de l'unité temporelle de la production, et le contrôle de la possibilité des événements et des procédures, parmi d'autres.

Ce qui est capital, c'est qu'en travaillant avec les potentiels, dans une approche logique instrumentale, cet aspect managérial du projet limite l'espace pour l'imagination et l'expérimentation, qui concerne la réalité, la volonté et le devenir.

¹⁴ Bojana Kunst, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, s.l., Zero Books, 2015, 241 p.3.

¹⁵ Bojana Kunst, « The Project at Work », SARMA DOCS, 2016, no.2., première apparue en conférence in *The Public Commons and the Undercommons of Art, Education, and Labour*. An International Conference hosted by the MA program Choreography and Performance (Gießen), 2014

¹⁶ Bojana Kunst, « The project horizon: On the temporality of making », *Manifesta Journal*, 2012, vol. 16, p. 112-115.

C'est ainsi que nous nous retrouvons dans un monde étouffé avec toujours plus de propositions de nouveautés, avec toujours plus de possibilités, mais jamais de changement pour de vrai. Kunst souligne aussi que le projet délègue en fait le geste créatif de l'artiste, le geste singulier de celui qui travaille. En faisant des projets,

«... nous ne travaillons plus en tant qu'auteurs, mais nous déléguons notre paternité à une multitude de processus d'évaluation, de gestion et d'organisation... nous ne pouvons plus parler de la fonction de l'auteur car la communauté de créativité et le réseau discursif des différentes propositions sont au centre de la production. »¹⁷

D'une part, cela fait l'écho au passage de « l'usine » au « bureau » chez Warhol, qui peut être considéré comme une possibilité de résistance. D'autre part, comme ce que remarque Kunst, « la légitimité du projet n'est pas dans sa mise en œuvre effective et l'exécutant, mais appartient à une autorité bureaucratique et managériale ».¹⁸ Dans une logique de biopolitique, lorsqu'ils investissent entièrement dans le projet, ils délèguent en fait leurs pouvoirs à une autre autorité au pouvoir structurel et ils se réduisent en « des agents de projet » à qu'ils doivent constamment répondre pour correspondre aux systèmes de pouvoir, d'évaluation et de comparaison spéculative de la valeur. L'actualisation du potentiel est devenue une force première de valeur sur le marché culturel, artistique et économique contemporain.¹⁹ En ce sens, comme nous l'avons déjà étudié plus haut, lorsque l'artiste est devenu le modèle créatif du sujet autonome, qui est toujours dans la logique de l'auto-gestion et de l'auto-exploitation, il s'agit surtout d'un capital humain, toujours occupé à survivre et à s'auto-optimiser. En d'autres termes, avec la montée du travail immatériel, le langage humain, l'imagination et la créativité sont devenues des sources capitalistes de valeur. Mais pour elle,

« ... l'art ne peut jamais projeter la valeur spéculative du projet comme la spéculation financière de l'investissement parce qu'il appartient profondément

¹⁷ Bojana Kunst, « The Project at Work », art cit.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Bojana Kunst, « On Potentiality and the Future of Performance », *GAREIS, Sigrid; KRUSCHKOVA, Krassimira. Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft/Uncalled. Dance and Performance of the Future. Berlin: Theater der Zeit, 2009.*

au public. ... il appartient au public afin qu'il puisse être surpassé, approprié et articulé à travers de nombreuses temporalités différentes. »²⁰

Pour Kunst, ce qui est fondamentalement différent dans la pratique de la création, c'est qu'elle n'est « pas la spéculation sur sa valeur - une vente et une diffusion constantes de ce qu'elle pourrait devenir » mais « la création de formes à travers lesquelles notre vie peut être perçue et actualisée, des modes d'invention qui font partie de la potentialité humaine à agir. »²¹ Ce qui est spéculé dans l'art n'est pas avant tout l'art lui-même, mais plutôt la subjectivité de l'artiste et sa capacité à produire de la valeur.

3.1.3 Le produit dérivé et le mouvement chorégraphique

« [C]es formes dérivées du mouvement [...] soumis à un autre principe de spéculation. Le placement de la danse dans des lieux où le corps n'est plus un temple, n'est pas si éloigné de ce qui va devenir [...] une étreinte du risque. »²²

Randy Martin rapproche la danse et la finance pour développer le rapport entre la spéculation et la production actuelle. En étudiant les placements financiers comme le mouvement chorégraphique, il souligne que les produits dérivés rassemblent des éléments éloignés et rendent le futur réalisable dans le présent.²³ Le produit dérivé par lequel chacun des flux de composants de la marchandisation peut être subdivisé, valorisé, combiné et vendu encore et encore sous la forme d'un instrument financier. L'abstraction quantitative de l'énergétique de la production est celle de l'information sur tous les états futurs possibles. Chacun d'eux peut être vendu séparément.

²⁰ B. Kunst, « The project horizon: On the temporality of making », art cit.

²¹ *Ibid.*

²² Randy Martin, « A Precarious Dance, a Derivative Sociality », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 62-77.

²³ *Ibid.*

«Si les produits dérivés font maintenant ce que les produits ont fait dans le compte de Marx, ils résultent, portent et libèrent des formes et des relations sociales particulières.»²⁴

Ce qui est différent dans ces produits financiers hautement abstraits n'est pas seulement au niveau des apparences mais aussi de la relation sous-jacente entre des choses particulières et la totalité des relations abstraites qui les génèrent en tant qu'apparences. Les marchandises peuvent être considérées comme des parties particulières d'un tout abstrait. Les dérivées sont d'autres subdivisions des parties qui peuvent être encore abstraites en de nombreuses totalités possibles. Nous pouvons dire que la clé pour penser ce processus est son abstraction (et nous allons étudier plus loin la question de l'abstraction et la spéculation notamment au sein de la philosophie de Whitehead). Les travaux particuliers et concrets deviennent un travail abstrait; les produits particuliers, expulsés de leurs usines, incarnent tous une certaine quantité de ce travail, déterminant ultime de leur valeur d'échange. En plus de l'abstraction des travaux, des marchandises et des consommateurs particuliers, qui sont la forme de produit, il pourrait maintenant y en avoir un autre, qui est, d'une certaine mesure, une plus grande chose dans le monde. Cette autre abstraction est la dérivée en question.

Comme Paolo Virno, Martin considère la danse comme emblématique d'une sorte de travail auto-organisé. Pour Martin, le corps du danseur « a été valorisé et soutenu dans une sorte d'anorexie économique impossible.»²⁵ A coté du concept de « virtuosité » post-fordiste, il propose une sorte de « kinesthésique sociale ». A l'instar de la structure du sentiment, une kinesthésique sociale pourrait être une disposition qui existe avant son articulation, comme une sensibilité ou une habitude. Les danseurs sont la force de travail parfaite, un modèle de travail.²⁶ La danse est un lieu de réflexion sur la valeur du corps en mouvement. Dans une usine, les corps bougent, les produits s'extirpent, mais alors ces produits sont aliénés de leur créateur et entrent en circulation, et finissent dans des formes de crédit et de dette dans la circulation. Mais la danse est essentiellement différente. Les corps bougent

²⁴ Randy Martin, *Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative*, s.l., Temple University Press, 2015, 281 p.75.

²⁵ *Ibid.*, p.146.

²⁶ R. Martin, « A Precarious Dance, a Derivative Sociality », art cit.

dans l'espace, le crédit et la dette sont offerts entre danseurs et spectateurs pour une durée particulière. La circulation est à l'intérieur de la production.²⁷

« Le processus itératif de la répétition, qui consiste à faire du mouvement les uns pour les autres, équivaut à une navette continue entre le spectateur et l'acteur, de façon à rendre le spectateur interne à la performance.

Valoriser les manières dont nous sommes unis sans être un, que nous partageons certaines sensibilités, de se mouvoir ensemble sans avoir besoin de modeler ou d'imiter quelqu'un, ouvre des conceptions de la souveraineté comme autoproduction qui pourraient juste servir de réalisation momentanée de l'avenir dans le présent. »²⁸

La danse est aussi une dérivée, une série de variations mineures dérivées de quelque chose de commun. De petits changements conduisent à des gains importants. La danse rend la kinesthésique lisible, et cette compréhension peut alors se substituer à d'autres domaines de pratique. La danse est pour Martin dérivée de la kinesthésique sociale, de la même manière que la finance est dérivée de la forme marchandise.²⁹ La danse postmoderne est une nouvelle itération de la kinesthésique sociale, une rupture des tendances universalisantes du classique et du moderne. Le classique est un ordre qui doit être incarné dont ses origines codifiées, initialement dérivée des mouvements de Louis XVI. La souveraineté est transférée du roi à l'artiste-génie-célébrité, opérant dans l'art comme dans un domaine autonome. Le kinesthésique classique privilégie un mouvement vertical: le roi imite Dieu; le danseur, le roi, le sujet, le danseur.³⁰

²⁷ Il faut rappeler le « circulationnisme » que nous avons étudié plus haut qui prend également en considération cette situation.

²⁸ R. Martin, « A Precarious Dance, a Derivative Sociality », art cit.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

« La rupture [...] pourrait être considérée comme un espace d'arbitrage, un lieu où une différence fabriquée entre deux sources devient une réalisation génératrice d'une certaine valeur. »³¹

Pour Martin, le surplus ou l'excès par rapport à la connaissance est l'Inconnu. La gestion des risques dans les domaines professionnels génère de la valeur à partir de l'Inconnu. La connaissance est une sorte de crédit, mais l'inconnu, une sorte de dette. L'industrialisation du savoir est comme la transformation des agriculteurs en travailleurs. Non seulement la totalité des produits dérivés est plus grande que l'économie marchande, mais elle l'est aussi devenue avant. Les prix sont formés sur les marchés d'options et de contrats à terme avant qu'ils ne soient placés sur des marchés au comptant.

« L'opération principale des dérivés consiste à lier le futur au présent à travers une gamme d'opportunités contractuelles et à réaliser toutes sortes de capitaux. »³²

« Si les marchandises apparaissaient comme une unité de richesses capable d'abstraire des parties dans un ensemble, les dérivées sont un processus encore plus complexe par lequel les parties ne sont plus unitaires mais sont continuellement démontées et réassemblées. »³³

Le capitalisme a conçu des processus d'assemblage de masse qui ont rendu les produits standardisés. Les produits dérivés exécutent ce processus à l'envers, découpant la majeure partie de ces produits et réassemblés par l'attribut du risque. Ils valent plus comme des dérivés que comme des marchandises.

« Soumettre le monde à la logique des produits dérivés signifie agir comme si aucune transaction n'était définitive et qu'il existe toujours un potentiel réalisable [...] »³⁴

³¹ R. Martin, *Knowledge LTD*, op. cit., p.189.

³² *Ibid.*, p.30.

³³ *Ibid.*, p.30.

³⁴ *Ibid.*, p.62.

« [L]es produits dérivés [...] mettent à la disposition de l'accumulation de capital ce qui serait considéré comme de nouvelles matérialités d'idées et de perceptions, de temps et de guerre [...] »³⁵

Il ne s'agit pas simplement d'un monde de « capital fictif » ou de « simple circulation ». Les logiques financières entrent directement sur le lieu de travail. Les industries du logement, de l'éducation et de la santé intègrent la finance directement dès la production, et, même la vie quotidienne devient « financiarisée ».

3.1.4 La spéculation dans la collaboration

Si on fait une brève comparaison historique de la pratique collaborative, ou, dans les mots de Véronique Goudinoux, de la pratique « à plusieurs », alors la collaboration repose toujours sur deux raisons: la philosophie politique esthétique et les considérations économiques.³⁶ En dehors des avant-gardistes, ou de l'activisme politique des années 1960 à 1980, fort du style de pratique créative collective, Goudinoux retient l'exemple de Mont Verità du début du XXe siècle, sorte de communauté utopique, logeant dans les montagnes suisses et se rapprochant du fameux Bauhaus. Tous les deux menaient une sorte de vie de pratique collective, dont notamment la danse communautaire et la fête interdisciplinaire. Connu pour son retour à la nature, son végétarisme, ses corps célestes et sa pensée anarchiste, Mont Verità se présente comme un modèle de résidence d'artistes d'aujourd'hui. Ils pratiquaient la danse communautaire, étroitement liée à la vie quotidienne, ce qui a souligné le mouvement naturel et la transformation de la relation entre le corps individuel et le corps social au-delà du champ de la création artistique. Au Bauhaus, il s'agit plutôt de la création d'une «fête» interdisciplinaire à grande échelle qui se tient régulièrement, et stimule et provoque énormément d'énergie, comme une sorte d'orgie

³⁵ *Ibid.*, p.61.

³⁶ Véronique Goudinoux, « la création à plusieurs, Duos, collectifs, et plus si affinités », *artpress2*, 2016, n°40.

conceptuelle. Mais visiblement, dans la perspective d'aujourd'hui³⁷, les modèles utopiques du travail expérimental dans l'histoire du collectivisme, des créateurs collectifs de l'esprit révolutionnaire, sont devenus des chansons nostalgiques.

Les récents changements culturels et socio-politiques ont conduit à remettre en question les possibilités de modes de collaboration politisés et expérimentaux qui pourraient être pertinents dans un contexte de mondialisation économique. Des préoccupations ont été exprimées par les théoriciens de l'art en ce qui concerne les caractéristiques mimétiques entre le nouveau type dominant de travail, produit par la société capitaliste avancée, et les pratiques artistiques.

Erin Manning et Brian Massumi ont évalué les conditions changeantes dans lesquelles la recherche et les activités créatives sont menées dans le contexte de l'émergence d'une économie cognitive de plus en plus spéculative, à forte rotation et innovante.³⁸ Ce qui est nouveau, c'est

« [L]a mesure dans laquelle les politiques visant à faciliter la collaboration à travers les divisions ont été priorisées dans la politique culturelle et académique gouvernementale et dans les structures universitaires. La façon avec laquelle cela a été fait a créé de réelles opportunités - mais aussi des alignements très troublants avec l'économie néolibérale.³⁹

En ce sens, la collaboration peut donc être perçue différemment, comme un processus qui peut permettre aux artistes d'élargir leurs champs de possibilités et de ressources, mais comporte aussi le potentiel de compromis incontrôlés. Le résultat de ces modes inventifs ou de ces façons de faire est susceptible de conserver la marque du processus collaboratif et de la paternité partagée, ce qui entraîne différents types d'engagements pour un spectateur. Manning observe que

« Les techniques d'invention ne peuvent être saisies, comme elles le sont, elles deviennent redondantes, puisque vous ne pouvez pas recomposer avec elles

³⁷ A l'image de l'exposition « Co-Workers, Le réseau comme artiste », 2016, du palais de Tokyo

³⁸ Erin Manning et Brian Massumi, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*, s.l., University of Minnesota Press, 2014., p.84.

³⁹ *Ibid.*, p.84.

poursuit en notant que les techniques inventives «doivent rester sur le plan de la composition»⁴⁰

Les techniques inventives elles-mêmes sont donc virtuelles, plutôt que réitérées en tant que telles, et ce que ces techniques permettent, à savoir, aux praticiens d'inventer de la même manière, ne peut être prévu ou garanti. Les techniques inventives sont susceptibles d'être fortement influencées par des facteurs contingents - le contexte immédiat ou les contextes de pratique, la combinaison particulière d'expertise dans le groupe collaboratif, ce qui est «dans l'air», dans les médias, «dans l'esprit». Manning suggère que de telles techniques doivent être inventées à nouveau, dans chaque instance de ce processus collaboratif, par les praticiens impliqués, pour que leur travail revendique à son tour l'innovation ou l'originalité. Il est notamment nécessaire et capital pour l'artiste contemporain d'adopter un large éventail de rôles et de compétences, y compris d'être un entrepreneur mobile, de participer à la présentation et à la diffusion de sa propre production, de faire du *networking*, etc. Cela ne laisse pas seulement à l'artiste une marge de manœuvre limitée pour d'autres types d'activités, mais il peut s'aliéner à la totalité temporelle du capitalisme.⁴¹

« Ce n'est pas une réponse adéquate à l'état actuel de l'art pour célébrer la collaboration ou la participation à l'art contemporain. Nous ne pouvons pas non plus simplement ajouter ces éléments sociaux ensemble et arriver à une pratique idéale. [...] Si vous avez des collaborateurs et des participants travaillant ensemble, vous avez une hiérarchie d'auteurs, de responsabilités et de contrôles. »⁴²

Pour Dave Beech, les rencontres entre artistes, spectateurs et œuvres d'art, sont définies comme relationnels et conviviales; relationnelles et antagonistes; et dialogiques. L'être établit une distinction claire entre les rôles des participants et des collaborateurs. Il définit la collaboration comme le «travailler ensemble» et la

⁴⁰ Erin Manning, *Relationescapes: movement, art, philosophy*, 1. MIT paperback ed., Cambridge, Mass., MIT Press, 2012, 268 p.10.

⁴¹ Bojana Kunst, « Art and Labour: On consumption, laziness and less work », *Performance Research*, décembre 2012, vol. 17, n° 6, p. 116-125.

⁴² Dave Beech, « Don't look now! Art after the viewer and beyond participation », *Searching for art's new publics*, 2010, p. 15-30.

participation comme «avoir une part, faire partie d'un tout». Il critique les récits contemporains de participation en suggérant qu'il éradique «la distinction entre tous les types culturels précédents et toutes les relations culturelles entre elles»⁴³. Dans la participation, l'accent est mis sur l'élément verbe transitif, nous devenons activement partie d'un ensemble plus vaste sans nécessairement savoir ce que cela pourrait constituer. Beech décrit quatre types de collaboration⁴⁴ et plus que les types de collaboration, les «collectifs» sont pour lui comme une forme de collaboration substantiellement différente. La collectivité «produit une subjectivité transcendante - le collectif devient un sujet à part entière»⁴⁵, une sorte de pratique du collectif peut devenir le collectif lui-même plutôt que de produire des objets. En employant le mot collectif ici, ils ne signifient pas collectif dans le sens où il est conventionnellement utilisé dans la discussion d'initiatives dirigées par des artistes, signifiant un groupe de personnes travaillant ensemble, mais plutôt comme une identité partagée, lorsque les individus travaillent ensemble.

Le sociologue belge Rubi Laermans considère la «collaboration» comme un nouveau paradigme en danse contemporaine, vers le travail collectif axé sur les processus, comme une nouvelle façon de voir la danse. A la suite de Virno, il retrace les positions du régime de la singularité et collectif, pour expliquer que le monde de l'art utilise deux registres discursifs distincts en parlant d'une œuvre d'art ou d'art comme travail.⁴⁶

« Ces jours-ci, la collaboration se déroulera pendant une période généralement bien définie, au cours de laquelle deux ou plusieurs artistes mettent en réseau leurs intérêts, leurs désirs et leurs capacités sur la base de leur intérêt commun pour l'exploration commune d'un sujet ou d'une question [...] La rhétorique

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ (1) les personnes impliquées dans un projet partagé, par exemple, un artiste et un danseur bénéficiant des connaissances spécialisées de chacun, (2) des organisations dirigées par des artistes, où la plupart des artistes impliqués distinguent clairement leurs pratiques artistiques individuelles de leurs activités au sein de l'organisation (3) des doubles actes, utilisant généralement les noms des deux artistes et (4) de grands spectacles chaotiques de groupe, mis en place pour un soutien mutuel et promu comme une réponse situationniste aux conditions économiques et culturelles dominantes.

Dave Beech et al., *Analysis*, London, Artwords Press, 2006, 43 p.16.

⁴⁵ *Ibid.*32.

⁴⁶ Rudi Laermans, *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance*, Amsterdam, Valiz/Antennae Series, 2015, 432 p.272.

jadis influente et romantique de bouger, de se déplacer, danser ensemble librement, a été remplacée par l'idée de faire un projet avec les autres [...] une logique d'investissement individuel principalement calculatrice, constitue l'impulsion originale de la collaboration et son moteur continu. »⁴⁷

Basé davantage sur des intérêts partagés que sur des méthodologies partagées, le succès de ces collaborations artistiques repose sur les potentialités de la coopération elle-même.⁴⁸ Laermans étudie le système d'un réseau coopératif, mais contrairement à la perspective traditionnelle sur les réseaux coopératifs, qui communiquent et collaborent, il utilise le terme de « collaboratif » pour décrire un « mode semi-directif de collaboration participative ». ⁴⁹ En critiquant le régime de la singularité enraciné dans les notions romantiques de l'artiste-génie et véhiculé par le modernisme, il remarque que la collaboration semi-directive peut avoir de nombreux arrangements hiérarchiques différents mais « ne renonce pas au principal pouvoir de différence entre un sujet décisif et ceux qui sont soumis à ses décisions »⁵⁰.

Comme nous l'avons étudié plus haut, Jean-luc Nancy soutient que l'« être » est toujours une forme constitutivement sociale de l'« être-avec » qui ne présuppose pas une banalité du groupe mais s'expose plutôt à l'absence de ce dernier. Par conséquent, l'« être-avec » n'est pas envisagé comme un amalgame d'individus, mais comme un partage persistant de sens ou, autrement dit, comme une communication - une approximation et une distanciation sans communion ni unification. Ce qui est capital, c'est que Nancy mette l'accent sur l'hétérogénéité et la séparation plutôt que sur la similarité, la conformité et le consensus.⁵¹ A la suite de « l'être-avec » de Nancy, dont l'existence est essentiellement un mode de coexistence, Laermans part à la recherche d'une théorie du travail collaboratif dans les arts, qui reconnaît et fait abstraction des désirs personnels. Et, selon lui, la création collaborative mérite son moment hégélien, c'est-à-dire, de devenir conscient de lui-même. Il propose le terme « commonalisme »

⁴⁷ Rudi Laermans, « Being in common : Theorizing artistic collaboration », *Performance Research*, décembre 2012, vol. 17, n° 6, p. 94-102.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ R. Laermans, *Moving Together*, *op. cit.* 285.

⁵⁰ *Ibid.* 354.

⁵¹ Jean-Luc Nancy, « The confronted community a », *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2003, vol. 6, n° 1, p. 23-36.

pour circonscrire ces enjeux principaux, car la collaboration artistique suppose pour lui la préexistence d'un commun qui fonctionne toujours.⁵² Le travail collectif ne peut pas décoller sans un ensemble de compétences, d'idées, d'intérêts et d'attitudes divers qui doivent être présumés comme étant collectifs. Et le collaborateur actif est un sujet productif qui formule des idées, s'exprime, a des émotions conscientes, invente de futures lignes d'action. Pourtant, ce faisant, ce sujet actualise toujours les capacités communes qui s'unissent au-delà des différences. L'activation du commun générique des possibilités encore à venir est motivée par une cause commune. Cette dernière crée une focalisation collective car elle fonctionne en tant que producteur de différences.

Pour Laermans, l'aspect commun de la collaboration est essentiellement en double-face : elle doit être définie comme l'unité de la différence entre une coopération harmonieuse et une concurrence inharmonieuse. Il propose donc le terme «co-opétition» qui correspond « au commun ou à la communauté sociale générée dans et à travers chaque instance d'une action conjointe, à la fois ouverte, créative et égalitaire. »⁵³ Dans cette perspective, les participants créent et entretiennent ce qu'ils ont en commun à travers un projet de danse collaboratif, en pratiquant des actes répétés de communication, de pensée, de sentiment ou de mouvement, qui à la fois transforment et dépassent leurs subjectivités. Autrement dit, le commun social ne rassemble donc plus les activités de sujets individuels, mais ressemble à un réseau de singularités diverses qui vont et viennent selon une logique de la création. Comme le souligne Laermans, « le milieu de la danse est un potentiel purement virtuel constitué de tous les mouvements et de tous les non-mouvements possibles »⁵⁴. La collaboration peut ainsi être considérée comme un potentiel virtuel constitué de toutes les relations et de toutes les non-relations possibles, de toutes les formes de co-création. Faisant écho à Manning, les manières, les méthodes de travailler, de danser ensemble sont à réinventer sans cesse dans leurs collaborations artistiques. Selon Laermans, la collaboration dans la danse contemporaine illustre ce qui est généralement en jeu, à savoir «la possibilité effective de pratiquer la collaboration en

⁵² R. Laermans, « Being in common », art cit.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ R. Laermans, *Moving Together*, op. cit.53.

tant qu'expérience contingente »⁵⁵ pour surmonter les antagonismes à travers la micro-politique.

Concernant la construction du commun, d'un « être-avec » ou d'un « devenir-avec » à travers la pratique collective, collaborative comme méthode de travail, nous sommes en train de témoigner du passage entre le travail, comme relation humaine avec la nature, au travail comme relation avec d'autres personnes (dans une logique de machine sociale). Plus que du matériel classique, les matériaux sont de plus en plus eux-mêmes rapports sociaux, humains, culturels dans le travail affectif, cognitif, immatériel, autrement dit post-fordiste. A la suite d'André Gorz, Bojana Kunst souligne que le travail commun

« est aussi un travail paradoxal sans propriété, ce qui le rapproche du travail autonome [...] (ce) n'est pas un «travail collectif» ou un travail opératoire ayant un but commun, mais quelque chose qui nous met dans une relation parce qu'il n'a aucun but ou propriété - son essence est de préserver la vie de manière anarchique. »⁵⁶

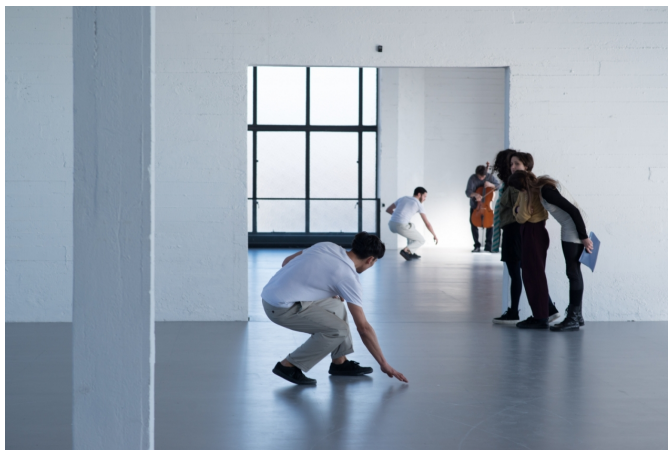
C'est ainsi que les promesses liées au futur nous trompent constamment, que tout ce que nous faisons dans un projet collectif, est une expérience dans laquelle nous expérimentons nos vies et notre socialité pour une promesse dans le futur qui se renouvelle sans cesse. Aux cotés de Virno, Kunst souligne que c'est le commun qui a été exploité et transformé en marchandise, où la sociabilité elle-même est au cœur de l'exploitation.⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.*391.

⁵⁶ Bojana Kunst, « The Project at Work », art cit.

⁵⁷ *Ibid.*.

Keersmaecker, le commun au travail.



« WORK/TRAVAIL/ARBEID » de Anne Teresa De Keersmaecker, présenté dans plusieurs musées, prend tout l'espace d'exposition où le public est en « libre accès ». Les danseurs et les musiciens avec leurs instruments à main et le public se déplacent ensemble dans l'espace où des motifs de vortex sont dessinés à la craie blanche au sol.

Dans la formation de la répétition monotone complexe, comme un système complexe de rotation, les principaux mouvements en vortex tirent les uns et les autres, en faisant écho à la structure musicale rationnelle et précise. Créée pour le musée, cette pièce est une adaptation de la production scénique, le « *Vortex temporum* », (2013), qui fait référence à la composition de Gérard Grisey, pièce soulignant la condensation et l'expansion du temps. Visualisant la structure de la polyphonie complexe et l'entrelacement de la musique et du mouvement de sept danseurs et sept musiciens, chaque danseur est lié conceptuellement à un musicien et à un instrument de musique. La pièce a été pensée à l'occasion de l'exposition et dans la salle d'exposition, pendant son temps, son espace et sa relation avec le public. En même temps, elle déconstruit et recompose la pièce originale, mais au lieu d'une temporalité de présentation scénique, elle se présente en continuité tout le long des horaires d'ouverture des musées.

«Travailler ensemble» n'est pas uniquement une manière de travailler comme son thème, le sujet suggéré en titre. La musique polyphonique souligne ce travail collaboratif de manière épique et suggère que l'accent actuel de la performance mis en avant au musée n'est plus le corps de l'artiste performeur, la chair individuelle comme matière, mais plutôt le corps social, sous forme d'équipe au travail, en tant que système complexe. Devant son public, et avant chaque changement d'heure, les danseurs reprennent la craie et redessinent les vortex au sol. Comme une boîte à musique ou comme la galaxie dont la révolution de la rotation continue de tourner, nous pouvons presque voir les forces invisibles qui s'étirent entre les mouvements et les danseurs. De manière répétée, cela forme une complexité équilibrée et élégante qui se maintient constamment. Cette complexité de la collaboration fait écho à la culture de la collaboration et au monde du travail. De la même manière, le monde de l'art constitué des artistes, des conservateurs, des techniciens, des critiques, des galeristes, etc., ils sont tous étroitement liés les uns aux autres pour fournir des services, et dans la nécessité de coopérer les uns avec les autres. Même si ce n'est qu'une petite partie d'entre eux qui détient le capital symbolique de l'« auteur ». En expérimentant les nouvelles méthodes d'organisation du travail, et les bons usages de la rencontre spéculative de l'un et de l'autre comme collaborateurs, les artistes-performeurs cherchent tous ensemble à maximiser le bénéfice mutuel. Ce qui est le

plus difficile en ce moment, c'est pas simplement de reprendre la vision utopique de collectivisme et de l'esprit révolutionnaire, mais c'est d'échapper à la perspective utilitaire de la collaboration et d'aller au-delà de la rationalité, de l'efficacité de la production.

Lorsque Keersmaecker voudrait laisser à ses danseurs, ses interprètes, plus de espace pour improviser, d'un côté, il s'agit d'une méthode répandue, mais de l'autre, il est difficile de ne pas l'associer au concept de play-bor ou bien de l'économie de la plateforme. Au sens où la scène ouverte fournit l'espace de liberté d'expression et en même temps dépend de l'utilisateur pour fournir du contenu. Sans proposer une certaine liberté à l'utilisateur, il n'y aura pas de possibilité de création. La «rigueur» de la structure de l'œuvre chorégraphique et les «degrés de liberté» des danseurs-interprètes sur scène deviennent la clé. Autrement dit c'est le degré d'«ouverture» de l'œuvre et le degré de contrôle accordé à la «liberté». Dans ce cadre-là, les caractéristiques d'ouverture, de flexibilité, d'indépendance et d'autonomie sont certainement devenues les modèles idéaux du travail. Nous travaillons comme cela peut-être depuis toujours dans les domaines artistiques mais, ce qui a changé, c'est le degré de totalisation qu'on prend en considération et le fait de mettre au travail tous les éléments, tous les facteurs. La pièce « La rétrospective » de Xavier le Roy en est un bon exemple. Il a demandé à ses danseurs d'interpréter ses pièces passées depuis leurs propres points de vue personnels. Et ainsi, les réinterprétations des œuvres l'ont transformées sous des formes très diverses, et ont fait naître une nouvelle pièce « La rétrospective ». Non seulement les capacités au sens classique, chez les danseurs, étaient mises au travail, mais leurs expériences dans la vie privée et leurs personnalités sont devenus également les matériaux, à être chorégraphiés, joués notamment dans les improvisations libres, le tout dans un cadre structuré et donné par le chorégraphe, considéré ici comme « auteur ».

Si on suit cette logique de l'interprète-danseur au travail sur scène, nous pouvons arriver à la figure de l'interprète-spectateur au travail au musée qui devient participant et qui ne peut absolument pas refuser ce travail que l'artiste lui attribue. Egalement, nous étudierons plus loin les autres possibilités qui se apparaissent lorsque les fonctions d'auteur et d'interprète deviennent fluides.

3.2 Le public au-delà de la « non/ action », de l'autonomie.

3.2.1 Production du public au-delà du public.

« L'activité post-fordiste présuppose et, en même temps, reconstitue sans cesse le «domaine public» (l'espace de coopération, précisément) que Arendt décrit comme la condition préalable indispensable du danseur et du politique. La «présence des autres» est à la fois l'instrument et l'objet du travail. »⁵⁸

« Pourrait quelqu'un parle-t-il publiquement sans s'adresser à un public? Mais comment ce public peut-il exister avant d'être adressé? Que serait un public sans personne qui le constitue? Un public peut-il vraiment exister en dehors de la rhétorique, à travers laquelle il est imaginé? [...] Le public peut être réel et efficace, mais sa réalité réside justement dans cette réflexivité par laquelle un objet adressable est créé pour permettre le discours-même qui lui donne l'existence. »⁵⁹

Michael Warner suggère que l'idée de publics (et de *counterpublics*) peut être un concept plus utile que celui de la communauté, et il examine certaines façons avec lesquelles les publics sont appelés, à travers l'écriture, le théâtre et les médias. Il soutient qu'un public s'auto-crée, s'auto-organise, rassemble les relations entre étrangers, et c'est là son pouvoir, ainsi que son étrangeté insaisissable.⁶⁰ Le public en ce sens peut être à la fois personnel et impersonnel, et peut être constitué par la simple attention. La question du public est pour lui comme une sorte de circularité de la poule et de l'œuf qui nous confronte. Très différente de la position sociologique de Warner mais en même temps très liée, lorsque Brian O'Doherty décrit le spectateur dans la galerie, tous les deux essaient de comprendre la figure abstraite du public, et essentiellement la production d'un public qui est à la fois réel et fictif. Dans sa fameuse analyse du *white cube* en tant que modèle d'exposition, le spectateur pour O'Doherty doit être détaché de son corps, et donc de son histoire et de sa socialité,

⁵⁸ Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical thought in Italy*, op. cit.192

⁵⁹ Michael Warner, « Publics and Counterpublics (abbreviated version) », *Quarterly Journal of Speech*, 2002, vol. 88, n° 4, p. 413-425.

⁶⁰ *Ibid.*

devenant simplement un acte d'observation abstrait qu'il appelle simplement « l'œil » - qui devient un substitut du corps gênant.⁶¹ Cet œil non-corporel est le percepteur et le récepteur idéal de l'art, plutôt que le spectateur physique, qui non seulement vit le travail, mais se tient également devant lui, empêchant une visibilité optimale. Comme pour Michael Fried, le problème de la « théâtralité » avec le travail de la sculpture minimaliste était son avant-plan du corps ou, autrement dit, le spectateur.⁶² En opposition à toute cette présence corporelle indésirable, la position de Fried correspond de très près à celle de O'Doherty. Ce dernier se concentre également sur deux développements particuliers, après le minimalisme, qui se traduisait par une transformation de la position et de la production du spectateur.

D'une part, l'art conceptuel élimine l'œil en forçant le public à plutôt lire. De l'autre, l'art corporel concerne la punition ou la destruction du spectateur en confondant le corps du spectateur avec celui de l'artiste, et les deux avec l'œuvre elle-même. Dans les deux cas, la question de l'expérience corporelle est au centre de la transformation du rôle du spectateur en jeu. C'est ainsi que l'expérience du spectateur, et le rôle du spectateur, commencent lentement à être identifiés, puis, à l'ère actuelle de l'économie d'expérience, on commence à considérer davantage toutes les attentions sensorielles, grandement sollicitées chez le public. Comme le souligne O'Doherty, l'activation du spectateur, et donc du regard, a pris plusieurs formes artistiques: le spectateur en tant que lecteur dans le conceptualisme, et le spectateur en tant que corps dans la performance. Bien qu'O'Doherty ait considéré ces formes comme radicalement différentes, elles partagent plusieurs caractéristiques, notamment dans leurs demandes mutuelles sur la participation active du spectateur, que ce soit volontairement ou involontairement.

Dans cette perspective nous nous tournons vers les théoriciens de la danse et de la performance, comme Randy Martin, Rudi Laermans et André Lepecki (avant de revenir sur cette question de la production du public dans la perspective latourienne d'*Actor-Network Theory*.)

⁶¹ Brian O'Doherty, « Inside the White Cube, Part II: The Eye and the Spectator », *Artforum*, 1976, vol. 14, p. 33.

⁶² Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, June 1967.

Pour Martin, qui se place dans la même perspective que Warner et O'Doherty, le public est instable parce que son existence dépend de l'agence de la performance; réciproquement, l'agence de la performance ne peut s'exprimer en tant que telle sans la présence critique du public.⁶³

«Les traces de la participation, le travail que fait un public pour créer un sens à l'objet tel qu'il lui est présenté, ne se trouvent nulle part dans les moyens standards de la représentation et de la documentation, et, en tant que tel, sont absentes de la manière dont l'histoire est traditionnellement conçue »⁶⁴

Le sens le plus fort est que la participation du public à l'interprétation constitue en soi un travail qui échappe à la représentation. Martin considérerait le travail chez le public comme un travail au niveau de la performance elle-même:

« Le public, lorsqu'il est pris comme objet de représentation, est mieux compris comme un moyen de participation. La participation, dans son utilisation, suppose la perspective interne de l'événement de la performance. En tant qu'événement, l'audience-comme-participation ne peut pas se voir ou s'observer du dehors, mais c'est un travail qui, par son association et ses dépenses, permet à l'événement de se produire. »⁶⁵

Pour Martin, la réception chez le public se compose des traces de la participation entendues comme du travail déguisé en consommation passive. Il faut souligner ici que c'est exactement dans ce besoin de repenser la consommation que la question de la participation du public est ancrée, dans la production à l'ère post-fordiste. La représentation chorégraphique rencontre ainsi ses limites mais aussi ses possibilités ultimes, dans son public, parce que, sans le public, la performance en direct ne pourrait pas exister. En ce sens, le public doit être compris non seulement comme la limite dans le sens de la destination, mais aussi comme ce qui dégage la représentation dansée de son statut représentatif. Autrement dit, le public constitue la

⁶³ Randy Martin, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, s.l., Duke University Press, 1998, 284 p.38.

⁶⁴ Randy Martin, « Agency and history: The demands of dance ethnography », *Choreographing history*, 1995, p. 110.

⁶⁵ R. Martin, *Critical Moves*, op. cit.38.

condition-même de la possibilité de la performance vivante ainsi que son ancrage, compris comme le lieu d'où l'énergie de la performance coule et d'où elle se disperse dans la vie collective du corps social. En ce sens, le travail du danseur se transforme en, et en quelque sorte, co- créé, par le travail de son public interprétatif. L'œuvre est ainsi forcément co-produite, dans une rencontre de ce qui propose et ce qui reçoit et interprète, autrement dit une sorte de collaboration notamment, comme condition de la performance en direct. Cette perspective coïncide avec celle de Laemans dont la généralisation et la normalisation de la logique de la co-production avec le public. Il affirme que le public travaille et le public est chorégraphié dans « la performance en générale ». Mais le terme « participation » ne semble plus un terme approprié pour lui. Laemans est inspiré par l'expression d'«art en général» de Thierry de Duve, dans sa discussion approfondie de la situation des arts après Duchamp, dans lequel tout semble possible en raison de « l'absence de véritables normes techniques ou de normes esthétiques ». ⁶⁶

« Le son, l'imagerie ou la lumière sont considérés comme ayant le potentiel de produire une variété de mouvements: ils ne distinguent plus ou ne soulignent plus les gestes corporels, ajoutant ou soustrayant des significations possibles [...] Les éléments non humains sont positionnés comme des quasi-corps capables de faire des mouvements physiques: ceux-ci diffèrent évidemment des mouvements corporels humains, mais convergent avec ceux-ci dans leur capacité à agir sur d'autres mouvements matériels ainsi que sur les corps des témoins, les spectateurs. [...] Ils s'inscrivent sur les spectateurs, dirigent leur attention et dirigent leur implication. ⁶⁷

Pour Laermans, la danse ou la performance « en général » gère les composants non humains comme les humains ⁶⁸ et ne distingue pas les qualités performatives des actions entre les deux.

⁶⁶ Rudi Laermans, « Impure Gestures Towards 'Choreography in General': Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982-2010 », *Contemporary Theatre Review*, novembre 2010, vol. 20, n° 4, p. 405-415.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Rudi Laermans, « 'Dance in General' or Choreographing the Public, Making Assemblages », *Performance Research*, mars 2008, vol. 13, n° 1, p. 7-14.

« Y compris les mouvements physiques, les éclairs, les sons, les accessoires, les fragments de texte ou les fragments vidéo sont aussi des agents actifs, des composants qui font quelque chose et donc co-démentent la performativité globale d'une pièce de danse. »⁶⁹

Il remarque l'aspect du potentiel des possibilités dans la performance en général que les éléments sont des possibilités actualisées d'action ou de non-action, ou des singularités générées avec différents potentiels matériels. Autrement dit, les potentiels performatives des éléments humains et non-humains sont mis à plat. Le public et les performateurs font partie de l'œuvre et sont considérés comme tous autres éléments non-humains, les aspects techniques au sens classique. Nous y retrouvons la perspective du public qui fait partie de la « machine », de l'organisation du théâtre, que nous avons étudiée avec Gerald Raunig au début de nos recherches. La question est toujours liée à la gestion, au management et au pouvoir, même s'il s'agit d'une recherche, d'une machine révolutionnaire et d'une résistance. Laermans est très clair sur ce point-là. Pour lui, la chorégraphie est toujours synonyme d'exercice du pouvoir dans un sens foucauldien et la gouvernance peut être une responsabilité individuelle ou collective des êtres humains impliqués dans la «chorégraphie en général» qui est le lieu réel de la performativité totale.

Pour Laermans, la « performance en général » est l'art « de fabriquer et de moduler - de gouverner - des assemblages hétérogènes », un véritable art « post-humaniste »⁷⁰ en soulignant la référence au concept de la machine, de l'assemblage chez Deleuze, mais aussi chez les nouveaux matérialistes comme Manuel Delanda et Bruno Latour. Nous allons y revenir avec la perspective posthumaniste lorsque nous étudierons l'assemblage chez DeLanda, et l'Actor-Network-Theory (ANT) chez Latour.

A la suite d'Agamben et de Rancière qui comprennent le corps comme un réservoir de capacités somesto-politiques dissensuelles, Lepecki remarque ce que le corps humain peut faire et l'ouvre à une nouvelle utilisation potentielle, autrement dit, à de

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

nouvelles capacités corporelles.⁷¹ Ces actions d'initiation et de prise de mouvement simultanées, d'être toujours prises par l'élan et de générer un élan à la limite infinie de la potentialité d'un mouvement qui, même lorsqu'il est encore initié, révèle le potentiel politique de l'engagement dans la danse. Lepecki a identifié le danger d'une participation passive, et puis est passé à la considération de certaines danses qui proposent non seulement «la liberté perceptuelle», mais des actualisations de formations politiques reconfigurées à travers des mouvements qui, en se déplaçant, agissent et initient, qu'il a appelé *leadingfollowing*.⁷²

Lepecki a noté comment dans la «politique de la perception» de Roger Copeland, et plus subtilement dans celle de Jacques Rancière, l'identification stricte du politique avec l'esthétique, à travers une «distribution du sensible», des extraits du politique, de ses éléments clés, constitutifs et actifs : l'*energeia*. Il distinguait essentiellement l'action de simples spectacles d'agitation. Selon lui, l'*energeia* est liée au verbe « à initier », et il propose qu'«initier» ne soit pas synonyme d'«imposer», mais plutôt une singularité catalysante. Au travers des exemples comme le « *contact Improvisation* » et la philosophie d'Erin Manning qui démontrent qu'«initier» c'est toujours confondre et «brouiller» «diriger» et «suivre», dans une seule formation de « *leadingfollowing* ».

A partir de la formulation de Copeland du travail politique de l'esthétique comme le lien entre la redistribution perceptuelle et l'engagement politique, Lepecki propose qu'une politique de la perception, du sensible, du désenchantement pourraient se dérouler sous le signe d'une passivité participative généralisée, et désengagée.⁷³ Il prend la passivité pour signifier exactement un désengagement constitutif au cœur de notre subjectivité contemporaine qui « participe passivement, bouge, désire, s'amuse et joue, fait de la politique et fait de l'art, même parfois politiquement »⁷⁴ Lepecki propose alors le verbe « prendre part » ou « *partaking* » comme un verbe plus actif que «participer», comme un mode d'engagement qui garantirait une participation active. A la fois perçu comme « concevoir » et « adopter », il s'agit plutôt

⁷¹ André Lepecki, « From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity », *Dance, Politics and Co-Immunity: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, 2013, p. 23-40.

⁷² *Ibid.*, p. 37.

⁷³ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 29.

d'« initier ». Il souligne que la notion d'initiative courageuse est dérivée de l'investissement d'Arendt sur les potentialités contenues dans le mot grec *archein* - désignant non seulement l'action mais aussi la « mise en mouvement ». C'est pourquoi prendre des initiatives, initier un agir, est toujours un phénomène profondément politique

« Je commence par la prendre dans mes bras. [...] Nous marchons. Je mène. Mais cela ne signifie pas que je décide. Diriger est plus comme initier une ouverture, entrer dans le vide, puis suivre sa réponse. La façon dont je suis [en tant que leader], avec quelle intensité nous créons l'espace, influencera la façon dont nos corps se déplacent ensemble. »⁷⁵

Pour développer et danser l'intervalle, d'où le terme « *leadingfollowing* », à entendre comme « suivre », qui n'est pas simplement de l'ordre de la soumission obéissante, Lepecki se met du côté de Manning, qui souligne la possibilité de concevoir et de pratiquer une suite qui n'est pas réduite à l'obéissance passive. Selon Manning, « suivre » consiste par contre « à initier » - en d'autres termes, à suivre l'initiative de s'engager avec le leader et de démontrer qu'en s'engageant, le leader est toujours celui qui, en menant et en étant en train de mener, doit suivre lui aussi. C'est une création relationnelle d'un « intervalle ». ⁷⁶ Et Lepecki remarque qu'il s'agit toujours d'une prise de « risque incalculable, imprévisible » à chaque pas, geste ou mouvement, et qu'il est nécessaire de faire naître la danse dans cet « intervalle émouvant et dynamique ». Nous pouvons dire que ce risque précaire était au cœur de la spéculation des mouvements chorégraphiques que nous avons étudié avec Randy Martin. Et cela est ce qui rapproche la création et la spéculation. ⁷⁷ Comme le remarque Manning, la dimension d'engagement dans l'action de suivre n'est pas tout simplement passive, et nous allons étudier plus loin cet engagement dit « spéculatif » notamment avec Stengers.

⁷⁵ E. Manning, *Relationescapes*, *op. cit.*, p. 29.

⁷⁶ André Lepecki, « From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity », *art cit.*, p.33.

⁷⁷ On remarquera ici que la perspective de *leadingfollowing* fait parfaitement écho à celle du nouveau matérialisme qui s'inspire de la physique quantique dont l'enchevêtrement quantique et tente de dépasser le dualisme et la logique simpliste de ce genre comme entre « diriger » et « suivre », entre passive et active.

Pour Lepecki, le facteur différentiel entre la paralysie et le changement politique ne se retrouve pas dans la distribution sensorielle ou le partage au sens de Rancière, mais dans l'acte d'initier un mouvement.⁷⁸ Dans cette perspective, il appelle sans cesse à oser prendre des initiatives, mener juste pour découvrir le courage de suivre et créer quelque chose qui dépasse toujours les actes et les intentions prédéterminés pour ce qui est inattendu, improbable. Car ce qui est capital, c'est que l'imperfection de cet acte d'initiation actualise le naissant impensable au-delà des tous les acteurs concernés. Dans la Partie 3, nous reviendrons sur cette question de la construction, de la production du public futur, d'un peuple à venir comme un assemblage d'humains et de non-humains, dans une perspective nouvelle matérialiste. Et notamment nous étudierons cet aspect dans le « design participatif » avec l' »*Actor-Network Theory* » (ANT).

⁷⁸ André Lepecki, « From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity », art cit, p.37.

3.2.2 Au-delà de l'autonomie et de la gestion cinétique des devenir et des potentialités



Jacob Tonski, *Balance From Within*, 2012

D'une manière délicate, avec tout un mécanisme à l'intérieur, un canapé datant de 170 ans, se balance précairement et continuellement sur une jambe.



Raffaello d'Andrea, *ROBOTIC CHAIR*, 2006

Comme le souligne Isabelle Graw, la marchandise d'art prétend posséder la capacité de préserver le travail individuel qui est « cultivé, forçant et augmentant sa vitalité ou plutôt l'impression qu'il est vivant »⁷⁹. Nous savons tous que l'idéal de l'œuvre d'art autonome comme modèle pour la marchandise ne date pas d'aujourd'hui. Pourtant, les œuvres d'art semblent saturées et enrichies du travail humain plus simplement que comme des récipients matériels dans la marchandise. Cette animation plus explicite et la vitalité sont la raison pour laquelle l'œuvre d'art est la meilleure marchandise. L'œuvre autonome est une marchandise fétichisée, comme une fixation de la forme-valeur. Elle est le fétiche absolu dont cette fixation sensuelle est poussée à l'extrême et trahit les racines de l'art dans le fétichisme magique.⁸⁰ Selon Graw, la «vitalité» a été une aspiration centrale dans les arts visuels depuis le début de la période moderne et la « production de vie et de vitalité » a été élevée au rang d'un idéal, que la peinture et la sculpture ont travaillé jusqu'au XIXème siècle.⁸¹ La notion de « sujet automatique » de la valeur chez Marx, constituée par la circulation du capital et de la marchandise, ne fonctionnent que comme différents modes d'existence de la valeur elle-même, qui change constamment d'une forme à l'autre sans se perdre dans ce mouvement.⁸² S'autogérant et s'auto-optimisant perpétuellement, l'autogestion chez ce « sujet automatique » prend la forme d'une prise de décision perpétuelle, et elle peut raviver un sentiment de maîtrise subjective individuelle. Cela nourrit une illusion de l'autonomie simpliste qui est en réalité une performance de soi, comme une auto-performance. Inspiré de Simondon, Bifo souligne qu'il ne faut pas mettre l'accent sur l'identité, mais sur le processus du devenir⁸³ ; au lieu du sujet, il s'agit plutôt d'un processus de subjectivation. La question de l'autonomie aujourd'hui est pour lui celle de la subjectivation et de la vie sociale, qui n'est

« [...] pas la constitution d'un sujet, pas la forte identification des êtres humains avec un destin social, mais le changement continu des rapports

⁷⁹ Isabelle Graw, «the value of the art commodity / Twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness », *Texte Zur Kunst*, 2012, No. 88

⁸⁰ Sven Lütticken, « Neither Autocracy nor Autonomatism: Notes on Autonomy and the Aesthetic », *e-flux journal*, January 2016, no. 69

⁸¹ Isabelle Graw, «the value of the art commodity / Twelve theses on human labor, mimetic desire, and aliveness », art cit.

⁸² Sven Lütticken, « Neither Autocracy nor Autonomatism: Notes on Autonomy and the Aesthetic », art cit.

⁸³ Franco Berardi Bifo, What is the Meaning of Autonomy Today? Subjectivation, Social Composition, Refusal of Work http://republicart.net/disc/realpublicspaces/berardi01_en.htm

sociaux, d'identification et de dés-identification... la vie sociale ne dépend pas seulement de la réglementation disciplinaire imposée par le pouvoir économique, mais aussi des délocalisations, des déplacements, replacements et dissolutions qui sont le processus de l'auto-composition de la société vivante. »⁸⁴

En tant que constituante centrale de l'idéologie bourgeoise, la notion d'autonomie se réfère à un mode d'être qui est entièrement régulation de soi et auto-détermination.⁸⁵

Dans le système critique de Kant, l'autonomie a une double fonction. D'une part, Kant posait la philosophie comme une discipline qui avait besoin de se développer de manière autonome, en accord avec sa propre logique interne. Le second sens de l'autonomie kantienne ne concerne pas la discipline mais le sujet.⁸⁶ Le sujet kantien est partagé entre la raison pure et la raison pratique, et ce n'est que le sujet de la raison pratique qui est libre et autonome.⁸⁷ Plutôt que d'être vraiment le sujet de la raison, le sujet est en réalité soumis à un impératif moral qui sonne étrangement comme un consensus social intériorisé.

Comme le dit Rudi Laermens, la « chorégraphie en général » est l'art de fabriquer et de moduler, de gouverner. Ainsi, cela construit une véritable forme de socialité, un commun. Dans les mots de Rancière, c'est être en consensus, ou simplement, s'adapter au moule et rester en forme, et le *business* continue. C'est de circuler, non seulement parce qu'il nous est dit de circuler, mais aussi il s'agit de circuler toujours dans le bon sens.⁸⁸ Pour Lepecki, la police fait exactement la même chose qu'un chorégraphe qui demande à un danseur d'aller à un endroit ou de se déplacer de telle ou telle manière spécifique. A la suite du fameux exemple du « commandement cinétique » dans la circulation policée de Rancière, « le cinétisme consensuel » signifie, pour Lepecki, bouger pour ne pas remuer les choses; alors, créer une

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Sven Lütticken, J. B. Seijdel et L. Melis, « Autonomy after the Fact », *Open! Key Texts 2004/2012*, 2012, p. 207-220.

⁸⁶ Sven Lütticken, « Autonomy as Aesthetic Practice », *Theory, Culture & Society*, décembre 2014, vol. 31, n° 7-8, p. 81-95.

⁸⁷ S. Lütticken, J.B. Seijdel et L. Melis, « Autonomy after the Fact », art cit.

⁸⁸ André Lepecki, « Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer », *TDR/The Drama Review*, décembre 2013, vol. 57, n° 4, p. 13-27.

agitation critique et politique apparente, qui seulement, maintient tout en place.⁸⁹ Ce que révèle Lepecki c'est notamment le concept de « la fonction de la police » à la suite de Foucault et de Rancière. Cette fonction, détachée de ses acteurs spécifiques, est d'obtenir un comportement normal, une conformité sur la base d'une image préformée de ce qu'elle considère être « la normale ». Ainsi une théorie cinétique de la police essentiellement « en mouvement », c'est « ce qui rend la politique / la police antinomie de Rancière, si utile aux pratiques de danse et de performance »⁹⁰, pour que les choses se déroulent comme prévues, comme administrés dans les projets, au sens de Kunst, et pour ainsi contrôler les devenirs, les potentiels des possibilités.

Dans la situation paradoxale, à savoir lorsque l'artiste fait face au capitalisme, les artistes d'aujourd'hui sont pour Bifo des travailleurs cognitifs impliqués directement dans le processus de production sémiotique, qui produit des « prototypes symboliques », que le « capitalisme sémiotique transforme en objets de production de masse »⁹¹. Leur activité est soumise à des règles d'exploitation du marché, mais en même temps, ils expriment un refus permanent de la domination du capitalisme sémiotique, qui cherche la séparation de la production sémiotique et le sens. Comme le remarque Bifo, les artistes sont depuis toujours « les porteurs de la précarité » qui apportent la précarité dans leur mode de vie, dans « leur lutte quotidienne pour la survie et la dissolution et la recomposition continue de leur identité. »⁹² Ils sont connectés avec les travailleurs, avec les fabricants, avec le monde réel de l'exploitation, mais également avec celui de la « révolte qui fuit l'identification et expérimentent la dés-identification. » Autrement dit, une véritable autonomie devrait partir d'une reconnaissance de l'hétéronomie et du besoin de collaboration, de co-individuations et de co-crétions. En ce sens, la véritable autonomie est une sorte de dépassement autosuffisant, d'auto-poiesis et de droit à choisir ses dépendances.⁹³ A l'ère actuelle, le sujet ou plutôt la subjectivation se pose selon le mode du réseau, la

⁸⁹ Lepecki, "From partaking to initiating: leading following as dance's (a-personal) political singularity." In *Dance, Politics and Co-immunity*, Gerald Siegmund and Stefan Hoelscher (eds). Berlin: Diaphanes, 2012., p.24.

⁹⁰ A. Lepecki, « Choreopolice and Choreopolitics », art cit.

⁹¹ Franco Berardi Bifo, Why artists? https://www.grizedale.org/download/.../Why_Artists_-_Franco_Berardi_Bifo.pdf

⁹² Franco Berardi Bifo, Why artists? https://www.grizedale.org/download/.../Why_Artists_-_Franco_Berardi_Bifo.pdf

⁹³ Nous allons y revenir lorsque nous étudierons plus loin avec Donna Haraway, le concept de « sympoiesis », de « devenir-avec » et le sujet posthumanist.

conception de l'autonomie adoptée à l'âge de la « la performance générale » n'est pas comme « le grand geste de la liberté », mais plutôt comme « travail sûr et avec contraintes »⁹⁴. Comme l'idée du « *leadingfollowing* », ce travail fait écho pour nous à la pratique de « création-avec », de « danser-avec », dont le risque incalculable et la situation précaire sont toujours présents et à chaque moment. En réalité, il ne s'agit pas d'une danse à deux, mais plutôt à plusieurs, en collectif, en réseau.

En tant qu'effet de l'un sur l'autre, nous pouvons le percevoir comme une intrication entre l'autonomie et l'hétéronomie au delà de leurs définitions dualistes, car la subjectivation et la dés-subjectivation sont au fond un même processus. Cela marque l'importance d'étudier plus loin la philosophie spéculative de Whitehead pour nous approcher du monde où les subjectivités et objectivités sont profondément enchevêtrées.

⁹⁴ S. Lütticken, « Autonomy as Aesthetic Practice », art cit.

4 CHAP 4 Commoning au delà du sujet/objet et repenser l'aliénation en pratique

Revenons sur la question du point départ : Si les formes contemporaines de l'organisation socio-politique de la production exigent la «collaboration», la «participation», la «créativité» et l'« autonomie », comment pouvons-nous sortir de cette performance générale qui semble à la fois la seule sortie ? A l'époque postfordiste actuelle, l'artiste est perçu comme modèle de travailleur, l'activité artistique comme un travail, les stratégies artistiques confrontées aux complexités d'être un travailleur qui refuse, qui critique, qui invente, qui collabore, qui négocie, qui fait plus que produire, qui ménage, qui performe, ...qui cherche à se libérer.

4.1 Néo-subjectivation, classe précaire/ créative, repenser l'aliénation (psycho-sociale)

4.1.1 Le double sens, paradoxe de l'auto-précarisation

Dans « Empire », Hardt et Negri espèrent que les travailleurs précaires de la multitude produiront spontanément une nouvelle subjectivité révolutionnaire dans le capitalisme cognitif. Ils affirment que la multitude se transformera en un sujet politique, « sans aucune forme de médiation »¹. Après les mouvements oppositionnels commencés par le printemps arabe de Tunis et puis à New York et Athènes, etc., ce désir est effectivement de nouveau déçu mais cela clarifiait l'impasse actuel et les besoins de nouveau utile théorique et pratique de la résistance. La situation nouvelle c'est qu'un nombre croissant de travailleurs dans les sociétés post-fordistes se livrent au travail

¹ M. Hardt et A. Negri, *Empire*, op. cit.393.

insécurisé, occasionnel ou irrégulier. Bien rémunérés et de statut élevé dans ce groupe de «travailleurs précaires» dont le travail créatif, le travail en réseau, le travail cognitif, le travail affectif et le travail immatériel. Ces principes de transformations culturelles et créatives du travail, se retrouvent dans diverses notions de nos jours : la société de réseaux, la modernité liquide, la société de l'information, la société du risque, etc.² Admettons un classement plus simple par des entrepreneurs et des travailleurs embauchés comme deux classes : alors l'un sur les salaires fixes, l'autre sur les salaires non fixés.³ La précarité signifie à la fois la multiplication des formes précaires, instables et précaires de la vie et, simultanément, de nouvelles formes de lutte politique et de solidarité qui vont au-delà des modèles traditionnels. Ce double sens est essentiel pour comprendre les idées et la politique associées à la précarité. Le nouveau moment du capitalisme qui engendre la précarité est considéré comme non seulement oppressant, mais aussi comme offrant le potentiel de nouvelles subjectivités, de nouvelles socialités et de nouvelles formes politique.⁴

Le concept de la précarisation gouvernementale développé par Isabell Lorey désigne la technique de gouvernance, à travers, d'un côté l'insécurité sociale, et de l'autre, la croyance individuelle du bonheur et de soi comme sujet libre. Ce qui nous intéresse c'est notamment cette gouvernance libérale-démocratique qui ne fonctionne qu'à travers la participation active de chaque individu, qui prend part en tant que sujet agissant. Selon Lorey, la précarisation dans le néolibéralisme n'est « plus perçue comme un phénomène d'exception, mais comme un processus de normalisation, qui permet de gouverner par l'insécurité. »⁵ Elle se réfère à Judith Butler pour donner la distinction entre les deux termes clés : *Precariousness* et *Prearity*. Le premier terme est selon Butler,

« la vulnérabilité existentielle [...] (cette) dimension ontologique de la vie et des corps. [...] Nous sommes [...] des êtres sociaux dès le début, dépendants de ce qui est en dehors de nous, sur les autres, sur les institutions et sur les

² Rosalind Gill et Andy Pratt, « In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work », *Theory, Culture & Society*, décembre 2008, vol. 25, n° 7-8, p. 1-30.

³ Richard Cantillon, *An Essay on Economic Theory*, trans. Mark Thornton and Chantal Saucier, Ludwig von Mises Institute, Alabama, 2010, 76.

⁴ R. Gill et A. Pratt, « In the Social Factory? », art cit.

⁵ Isabell Lorey, *Governmental Precarization*, 2011 <http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/en>

environnements [...] et sommes donc [...] précaires. »⁶

Il n'est pas quelque chose d'individuel et rien qui existe «en soi», c'est une socio-ontologique d'« être-avec»⁷ d'autres vies. Il représente la dimension d'un commun existentiel des êtres vivants, et une mise en danger des corps qui ne peuvent pas être évitées, non seulement parce qu'ils sont mortels, mais aussi parce qu'ils sont sociaux. *La precarity* selon Butler, est

« striant(e) et segmente la *precariousness* comme des conditions d'inégalité, la hiérarchisation de «l'être-avec» [...] les décisions politiques et les pratiques sociales dans laquelle certaines vies sont protégées et d'autres non [...] un effet fonctionnel des règlements politiques et juridiques qui devraient fournir une protection contre la *Precaiousness* générale [...] une question de perception et de matériel [...] la faim, le sous-emploi, la privation de droits juridiques et des différences, l'exposition à la violence et la mort. »⁸

La précarité ou, la précarisation est, selon Lorey, « un effet de conditions spécifiques des moyens de domination... un concept politique ». Les modes de gouverner, depuis l'émergence des capitalistes industriels, ne peuvent pas être séparés de l'auto-détermination bourgeoise. La précarisation gouvernementale ne signifie pas seulement la déstabilisation par le travail salarié, mais aussi une déstabilisation des modes de vie et donc des corps. L'ambivalence de l'auto-gouvernement (*Self-government*) est, selon Lorey⁹, une gouvernance libérale (*liberal governmental governing*) qui signifie « opérant activement selon la conduite des autres ». Les individus qui se déplacent dans les relations de pouvoir, qui sont menés et régis en eux, sont toujours: «sujets agissants»¹⁰ sujets avec l'*agency*. En agissant, ils participent à la façon dont ils sont gouvernés. Comme l'affirme Lazzarato, le slogan des sociétés actuelles est que nous devrions tous « devenir sujets », la gestion participative est une technologie de pouvoir, une technologie pour créer et contrôler des «processus subjectifs». C'est un exemple de cet accent et il semble s'accorder avec

⁶ Judith Butler, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, s.l., Verso Books, 2016, p. 23.

⁷ Jean-Luc Nancy, *Being Singular Plural*, s.l., Stanford University Press, 2000, 236 p. 4.

⁸ J. Butler, *Frames of War*, *op. cit.*, p. 23.

⁹ Isabell Lorey, « Governmental Precarization », 2011
<http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/en>

¹⁰ Ibid.

une tradition foucauldienne d'analyse, intéressée par de nouvelles formes politiques.

Les sujets modernes incarnent les modes libéral-démocratiques de gouvernance, par l'auto-gouvernance, à travers la façon dont ils vivent. La participation est le «moteur» de cette biopolitique gouvernementale, mais pas dans un sens conventionnel de participation politique, mais plutôt, il s'agit de prendre fondamentalement partie grâce à l'auto-gouvernance. La participation active de chaque individu dans la reproduction des techniques de gouverner, cependant, ne sert pas seulement la soumission. Lorey prend exemple sur la pratique des producteurs culturels¹¹ pour étudier l'auto-précarisation à laquelle ils participent et l'auto-exploitent volontairement dans la situation précaire qui les motive, à la fois :

« [...] avec les moyens par lesquels les idées de liberté et d'autonomie sont constitutivement liés à des modes de subjectivation hégémoniques dans les sociétés capitalistes occidentales [...] précarisation "auto choisie" [...] devenir une partie active de relations politiques et économiques néolibérales. »

Ils sont gouvernés ainsi par le « bonheur » de pouvoir s'orienter et de chercher leur propre autonomie.

« Les méthodes de gouvernement biopolitiques exigent également la participation active de chaque individu, qui signifie que leur gouvernance sont autonomes. [...] Les techniques du gouvernement ne sont pas la question de la régulation, des sujets libres autonomes, mais à la place, ils régulent les relations à travers lesquels sujets dits autonomes et libres sont d'abord constitués comme tels ».

En ce sens, la croyance de la liberté (toujours plus dans le futur) est ici le point clé,

« cette auto gouvernance normalisée est basée sur une cohérence imaginée, d'uniformité et d'intégrité [...] Le sujet doit croire qu'il est le *maître dans sa*

¹¹ Isabell Lorey, « Governmentality and Self-Precarization On the normalization of cultural producers », 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/en>

propre maison [...] de concevoir lui-même sa vie librement, de manière autonome, et selon ses propres décisions. »

Ce paradoxe du sujet libre qui a un double visage, cherchant à la fois l'autonomie, être libéré, et émancipé « par » son travail, ou bien « de » son travail.

« Les techniques de gouverner soi-même proviennent de la simultanéité de l'assujettissement et de l'autonomisation (subjugation and *empowerment*), la simultanéité de la compulsion et de la liberté, dans ce mouvement paradoxal, l'individu devient non seulement un sujet, mais un sujet "libre" et moderne. »

Le sujet participe continuellement à (re)-produire les conditions de la gouvernementalité, comme il est d'abord impliqué dans ce scénario qui émerge de l'organisme. De cette manière, le pouvoir est pratiqué uniquement sur des «sujets libres» et uniquement dans la mesure où ils sont «libres». Cette liberté est, dans le même temps, une condition et l'effet des relations de pouvoir libérales, à savoir de la gouvernementalité biopolitique.

4.1.2 Le classe précaire et l'industrie créative

Connu par son concept de travail immatériel, Lazzarato abandonnait assez rapidement le concept et se tournait vers la question de la production de subjectivité.¹²

« La transformation du salarié en "capital humain", en entrepreneur de soi-même, telle qu'elle est mise en place par les techniques de management contemporaines, est l'accomplissement du processus de subjectivation et du processus d'exploitation, puisque, ici, c'est le même individu qui se dédouble. [...] à la fois patron de lui-même et esclave de lui-même, capitaliste et

¹² Conversation avec Maurizio Lazzarato dans *Épuiser le travail immatériel dans la performance*, Édition conjointe du Journal des Laboratoires et du Journal Tkh sur la Théorie de la Performance, octobre 2010, no. 17.

prolétaire, sujet d'énonciation et sujet d'énoncé. »¹³

Pour Lazzarato, le néo-libéralisme a besoin de reconstruire un modèle d'homo economicus, qui n'a pas grand chose à voir, ni avec l'artiste, ni avec la « créativité » artistique. Pour lui, le néo-libéralisme ne cherche pas son modèle de subjectivation dans la critique de l'artiste, mais dans le modèle de l'entrepreneur qui se généralise à tout le monde, artiste compris. Cette situation contribue à transformer le travailleur en « capital humain ». Ce dernier doit assurer lui-même la formation, la croissance, l'accumulation, l'amélioration et la valorisation de « soi » en tant que « capital », à travers la gestion de toutes ses activités, étant à lui-même « son propre capital, étant pour lui-même son propre producteur, étant pour lui-même la source de ses revenus ». En ce sens, « L'individu doit se considérer lui-même comme un fragment de capital [...] l'individu n'est pas, à proprement parler, une « force de travail », mais un « capital-compétence », une « machine-compétence ».

Cette conception de l'individu comme entrepreneur de soi-même est, selon Lazzarato, l'aboutissement du capital, telle une « machine de subjectivation ». Mais ce qui est important pour nous, c'est de savoir que la spécialité de l'activité créative fait l'appel à des cadres et à une méthode de management « précaire » qui « exploite » la créativité. L'intermittence n'est plus une exception mais elle est en train de devenir la nouvelle norme, ce qui est également l'une des importantes conceptions, qui se manifestent pendant l'occupation des places de ces dernières années. Il est sûr et certain que *le freelancer*, l'entrepreneur indépendant est devenu de plus en plus populaire, peu importe sous quelle forme, forme de travail à temps partiel, d'un projet à l'autre, ou en développant des micro-entreprises les unes après les autres, qui semblent donner forme à une nouvelle industrie et à une nouvelle classe de créativité. Le capitalisme cognitif est en train de normaliser, de formaliser la force de la créativité. Les artistes, les écrivains, les cinéastes, les concepteurs et d'autres sont en train de devenir une sorte de « classe créative » dotée de qualités presque mythiques, et transformant les déchets en valeur.

¹³ Lazzarato, la machine, in Journal eipcp, oct 2006, <http://eipcp.net/transversal/1106/lazzarato/fr>

Sans doute, notre cerveau est devenu aujourd'hui la principale force de production, comme le corps du travailleur à l'âge industriel ; mais pour certains, comme Marion von Osten, on doute que les soi-disants industries créatives en soient déjà là.¹⁴ Afin de synchroniser le corps du travailleur avec les actions des machines, les mouvements des corps ouvriers ont été abstraits et fragmentés à l'âge moderne. Selon elle, le processus d'abstraction et l'établissement de technologies, mis en place afin d'améliorer et d'optimiser les capacités cognitives, sont dans le prolongement et dans la voie du développement complet de l'ère industrielle et de l'établissement de la relation tayloriste « corps-machine-gestion » comme norme. Elle souligne par contre la présence du concept de *lifelong learning*, qui désigne surtout le fait d'apprendre à être prêt à apprendre en permanence. La capacité d'apprendre, de changer, de s'adapter à toute situation et à un nouveau contexte. Les travailleurs créatifs sont obligés de se préparer, à être prêt à performer d'une manière autonome à tout moment. De plus, la capacité à être créatif est accordée à tout le monde. Tout le monde doit développer son potentiel créatif.¹⁵ L'appel à l'auto-détermination et à la participation ne désigne plus seulement qu'une utopie émancipée, mais aussi une obligation sociale. Ils sont «obligés d'être libres», pressés d'être « mûrs, autonomes et auto-responsables »¹⁶. Leur comportement n'est pas réglementé par un pouvoir disciplinaire, mais par des techniques gouvernementales basées sur l'idée néolibérale d'un marché auto- régulateur.

Dans la même perspective, Raunig reprend les critiques sur l'industrie culturelle, dont celle d'un « cycle éternel de promesses, générant un désir et suspendant continuellement ce désir d'une manière improductive », qui est au sein de l'idée de l'industrie culturelle en tant qu'« instrument de déception de masse» pour critiquer l'industrie de la créativité comme « auto-déception massive»¹⁷. Et de notre

¹⁴ Marion von Osten *Unpredictable Outcomes / Unpredictable Outcasts: On Recent Debates over Creativity and and the Creative Industries*, in Gerald Raunig et Gene Ray, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the « Creative Industries »*, s.l., MayFlyBooks, 2011, 216 p.133

¹⁵ Il faut souligner que cette tendance culturelle fait l'écho à celle du sujet posthumaniste comme extr mement ouvert, ainsi l'un des raisons nous étudierons plus loin.

¹⁶ Nikolas Rose, *Inventing Our Selves: Psychology, Power, and Personhood*, s.l., Cambridge University Press, 1998, 240 p.17. cité par Marion von Osten.

¹⁷ Gerald Raunig, *Creative Industries as Mass Deception*, in Gerald Raunig, Gene Ray et Ulf Wuggenig, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the « Creative Industries »*, s.l., MayFlyBooks, 2011, 216 p.191.

perspective, cette auto-déception est notamment une déception participative, incarnée et massive.

Raunig nous rappelle que la question de la pro- sommation n'est pas du tout récente. Dans l'industrie culturelle, les producteurs et les consommateurs sont clairement séparés, et les consommateurs ne sont pas seuls à former des masses trompées, des victimes passives, même les producteurs culturels eux-mêmes sont aussi prisonniers, comme les employés sont piégés dans la totalité de l'industrie de la culture. Ceux qui sont « initialement considérés comme résistants sont finalement civilisés en tant qu'employés », la subordination sociale reste ainsi le seul moyen imaginable de subjectivation, et ce, même des deux côtés de la production et de la consommation. C'est en ce sens que les nouvelles usines de la créativité (édition, cinéma, radio et télévision) sont finalement, pour Raunig, conformes aux critères de l'usine fordiste.

A la recherche d'une possibilité de résistance, vue la situation actuelle d'auto-précarisation et d'auto-déception au sein de l'industrie de la créativité, Raunig et Lazzarato se réfèrent alors aux idées d'asservissement et d'assujettissement développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Ces deux concepts sont simultanément des pôles existants qui sont actualisés dans les mêmes objets et dans les mêmes événements. Dans le régime de l'assujettissement social, une entité supérieure constitue l'être humain comme sujet, qui fait référence à un objet devenu désormais externe. Dans le mode de l'asservissement machinique, les êtres humains ne sont pas sujets, mais sont, comme des outils ou des animaux, des parties d'une machine qui surpassent l'ensemble.

Contrairement à l'assujettissement social, l'asservissement machinique met l'accent sur la participation active et sur les modes de subjectivation. L'implication dans les processus de l'assujettissement sociale et l'asservissement machinique n'est alors ni volontaire ni forcée, précisément parce que les modes de subjectivation de l'asservissement machinique sont conjugués, à la fois au désir et à la conformité, et les travailleurs des industries créatives ont au moins « choisi eux-mêmes leur auto-précarisation »¹⁸. Dans ce contexte de l'implication comme mode d'asservissement machinique, Raunig pense qu'il est à peine approprié de parler de « déception de

¹⁸ Gerald Raunig, *Creative Industries as Mass Deception*, in *Ibid.* 191.

masse», alors qu'il s'agit plutôt d'une «auto-déception massive» comme un des aspects de l'auto-précarisation. La transformation des processus de travail, de la production contemporaine, et du cadre du travail en situation précaire, met en place un ensemble de dispositifs qui promeuvent la créativité en cas d'urgence permanente. Dans ce cadre souple, sans aucune limite tangible de la société de contrôle, le sujet est transformé sur des plans divers, qui lui demande de se mettre en état de veille et de s'auto-transformer constamment. En d'autres termes, se motiver à participer est devenu l'une des règles principales au travail.

4.1.3 L'appareil de performance et le plaisir

Ainsi les techniques de gouvernance fonctionnent en combinant la gestion psychologique et économique, en situation précaire et de risque. Pour Pierre Dardot et Christian Laval, le sujet de la société industrielle (en tant que calculatrice, efficace et productive), passe au sujet néolibéral comme compétitif et dirigé par l'appareil de « performance / plaisir »¹⁹. Et ils remarquent que l'appareil d'efficacité dans les organisations industrielles n'est pas tant une «formation des corps» qu'une «gestion des esprits». Le dispositif disciplinaire sur les corps n'était qu'une partie de l'ensemble des dispositifs qui fonctionnent comme moulage de la production de subjectivité. L'exploitation de l'esprit à l'âge post-fordiste fait que la gestion du corps se glisse vers celle de l'esprit pour le mettre au travail. Lorsque la société est modelée par l'entreprise, les individus employés sont poussés à travailler comme s'ils travaillaient pour eux-mêmes, abolissant ainsi tout sentiment d'aliénation, comme si elle était commandée de l'intérieur pour chercher moins de résistance. Et c'est en produisant ces « sujets entrepreneuriaux » qu'ils vont à leur tour reproduire et renforcer ces relations compétitives entre eux, comme une « réaction en chaîne » programmée.

« L'impératif de la performance »²⁰ est pour le philosophe Byung-Chul Han devenu la nouvelle règle du travail qui sert à l'exploitation de toutes les potentialités possibles de la sur-production et également de sur-consommation, et produit le phénomène de fatigue, de *burn-out* chez les individus. La société de la performance produit de la

¹⁹ Pierre Dardot et Christian Laval, « The new Way of the World, Part I: Manufacturing the Neoliberal Subject », *Journal e-flux journal*, 2014, no.51.

²⁰ Byung-Chul Han, *La société de la fatigue*, s.l., CIRCE EDITIONS, 2014, p. 55.

dérégulation, qui conduit à « une abolition générale des limites et à un monde sans barrière »²¹. Passés de la société de la discipline à celle de la performance, il nous est demandé de participer à la vie sociale et publique par l'intermédiaire de « projets, d'initiatives et de motivation » qui remplacent peu à peu « les interdits, les règles, et les lois »²². L'incorporation de l'idée de la performance permet d'intérioriser la discipline, ce qui rend « le sujet performant plus rapide et plus productif que le sujet obéissant »²³. Cette société qui valorise les sujets performants, entrepreneurs d'eux-mêmes, produit en conséquence un individu qui n'écoute plus que lui-même, et, qui se retrouve à la fin « de l'épuisement de la fatigue et de l'étouffement »²⁴. Pour Dardot et Laval, le sujet est invité à « produire et à jouir toujours plus » et par conséquent, à être directement relié à un « surplus de jouissance » systématique. C'est le double sens d'un discours managérial qui fait de la performance un devoir et un discours publicitaire qui transforme la vision du plaisir en un impératif. Le conformisme devient suspect dans la mesure où les sujets sont invités à « se surpasser eux-mêmes » et à « repousser les limites ». Il faut chercher un au-delà, un plus que Marx a identifié comme la « plus-value ».

Comme avec le *lifelong learning* évoqué par Marion von Osten, le nouveau discours du plaisir et de la performance oblige les personnes à se munir d'un corps qui peut toujours dépasser ses capacités de production et de plaisir. Selon Dardot et Laval, cela est devenu possible avec le fonctionnement du « psy » dont le discours a largement contribué à définir l'individu moderne comme gouvernable. La conception des « ressources humaines » considère la « personnalité » et le « facteur humain » comme une ressource économique qui peut être correctement « soignée ». Les formulations économiques et les « psy » se croisent et font naître des techniques, allant de l'auto-adaptation à la performance individuelle, au travers d'une « rationalisation managériale du désir ». L'objectif thérapeutique d'une psychanalyse « adaptative » promet un plus grand bonheur aux plus adaptés. En ce sens, le problème n'est plus d'amener les individus à faire la transition du principe du plaisir au principe de réalité mais de passer « au delà du principe du plaisir ». La normalité ne consiste plus dans la maîtrise et la régulation des pulsions, mais dans leur stimulation intensive comme

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 52.

²³ *Ibid.*, p. 53.

²⁴ *Ibid.*, p. 12.

principale source d'énergie. Car c'est autour de la norme de concurrence entre les entreprises personnelles que s'intègre la fusion du discours psy et du discours économique. Pour Dardot et Laval, l'entreprise personnelle a visiblement deux visages: l'un triomphant d'un succès sans concession et l'autre déprimé de l'échec confronté à des processus et des techniques incontrôlables de normalisation.²⁹ Gouvernés par l'appareil de performance / plaisir, ils sont condamnés à une double vie: un maître de spectacles consistant à être admiré, et un objet de jouissance à conquérir qui sont transformés en «objets de désir» et promesses de plaisir.

Chez Bernard Stiegler, c'est l'image de la « pharmacologie du désir » que l'on trouve se basant sur ce paradoxe de l'appareil, et du contrôle des « psycho-technologies », comme « dés-économie libidinale, c'est-à-dire [...] destruction de la libido comme pouvoir de lier les pulsions »³⁰. Pour lui, le système de l'économie libidinale d'aujourd'hui relève moins du «biopouvoir» que du «psycho-pouvoir». Au lieu de contrôler à travers les technologies du pouvoir disciplinaire, des technologies et des industries développées pour ce psycho-pouvoir contrôle le comportement individuel et collectif des consommateurs en canalisant leur énergie libidinale

« Les consommateurs sont démythifiés parce qu'ils ne participent plus à l'émergence de leur milieu de transition - et ce milieu devient intrinsèquement toxique par ce fait-même. C'est ainsi que sont constitués des milieux dissociés, c'est-à-dire des milieux dans lesquels les individus psychiques sont désindividusés, et par lesquels l'économie libidinale devient une dés-économie, c'est-à-dire un processus systématique et systémique de libération des pulsions. »³¹

La condition ultime des processus d'individuation psychique et collective, a été massivement annexée à un capitalisme qui lutte pour la mobilisation totale de l'énergie libidinale des individus et des collectifs au profit de l'économie. C'est cette exploitation industrielle par le psycho-pouvoir du capital, qui est principalement

²⁹ Pierre Dardot et Christian Laval, « The New Way of the World, Part II: The Performance/Pleasure Apparatus Risk: A Dimension of Existence and an Imposed Lifestyle », *e-flux Journal*, 2014, no.52.

³⁰ B. Stiegler, « Pharmacology of Desire », art cit.

³¹ *Ibid.*

responsable de la profonde crise sociale. Le système rencontre maintenant certaines limites, menaçant l'effondrement de l'arrangement consumériste du système lui-même. Parce que ce « court-circuit de la trans-individuation »³² détruit l'énergie libidinale, et donc notre « vie spirituelle » et notre attention critique à/pour nous-mêmes, pour les autres et pour le monde, en tant qu'expressions de cette énergie. Cette organisation industrielle de la consommation a sa contrepartie du côté de l'investissement capitaliste : il tend structurellement vers le désinvestissement.³³ C'est ainsi que nous sommes tous entrés dans une salle de sport expositionniste qui nous oblige à devenir les accroches performatifs qui cherchent toujours plus, plus grand, plus vite, plus fort, comme dans une logique de dépendance à la drogue, dont la pulsion nous entraîne d'abord vers des frustrations, puis à la mort. Avec les termes « court-circuit » et « pharmacologie du désir », Stiegler rappelle sans cesse que l'économie libidinale peut être détruite par son exploitation industrielle à travers l'utilisation des psycho-technologies

³² Bernard Stiegler and Irit Rogoff, « Transindividuation », *e-flux journal*, 2010, no.14.

³³ Bernard Stiegler, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Editions Galilée, 2009, 96 p.

4.1.4 La zombification ou l'aliénation psycho-sociale collective

Nous pouvons considérer cette situation de crise sociale et de *burn-out* dirigée par l'appareil de performance / plaisir des psycho-technologies, comme une nouvelle aliénation à l'époque post-fordiste. Dans « les Manuscrits économiques et philosophiques » de 1844, Karl Marx a identifié quatre types d'aliénations qui apparaissent au travailleur dans un système capitaliste de production industrielle. L'aliénation du travailleur et de son produit, de l'acte de production, de son *Gattungswesen* (espèce-essence) et celle des autres travailleurs. En d'autres termes, la perte de control de son travail, entraîne l'éloignement de soi-même, des autres et la perte d'humanité. En ce qui concerne le *burn-out*, c'est surtout du *Gattungswesen*, l'essence humaine dans le travail post-fordiste, comme travail de l'esprit dont il est question. Dans le *Gattungswesen*, la nature humaine des individus n'est pas discrète, et n'est pas séparée de leur activité en tant que travailleur. En tant que telle, l'« espèce-essence » comprend également tout le potentiel humain inné en tant que personne. Le terme « espèce » décrit l'essence mentale humaine intrinsèque qui se caractérise par une « pluralité d'intérêts » et un « dynamisme psychologique » par lequel tout individu a le désir et la tendance à s'engager dans les nombreuses activités. En ce sens, l'aliénation n'est pas seulement au niveau individuel mais également sociale et collective.

Pour Deleuze and Guattari, le problème avec le capitalisme c'est qu'il n'est pas suffisamment schizophrène et qu'il ne déterritorialise jamais assez. En d'autres termes, il libère le désir des modèles libidinaux traditionnels (de la famille et de la religion, etc.), mais il va toujours aller récupérer ces énergies par le profit. En ce sens, le capitalisme répand ses effets par l'indifférence, sans aucun concept de société, citoyen, nature, etc. Byung-Chul Han décrit la violence de « l'épuisement, de la fatigue et de l'étouffement » comme des neurones qui n'arrivent plus, dans un cadre préparé, « à repousser l'intrus »³⁴. L'activité neuronale est devenue « hyperactive et hyper-névrosée », dans « l'hystérie du travail et de la production ». L'illusion est de penser que « plus on devient actif, plus on est libre »³⁵. Comme l'hyperactivité

³⁴ B.-C. Han, *La société de la fatigue*, op. cit., p. 49.

³⁵ *Ibid.*, p. 76.

n'autorise plus aucune action libre, elle est en réalité extrêmement passive. C'est ainsi la conception de la gestion cinétique, du contrôle chorégraphique ou bien de la police en mouvement que nous avons étudiée plus haut avec André Lepecki, mais qui prenne ici une autre dimension. Les individus se retrouvent entourés par trop de connexions, trop d'informations, trop de stimulations dans leur environnement physique et culturel.

L'historien d'art Lars Bang Larsen considère cette nouvelle forme d'aliénation collective comme la messe de la multitude du monstre, du Zombie³⁸. Il fait le lien entre l'aliénation marxiste, dont le capital prend le contrôle du corps et de l'esprit du travailleur, avec l'état de Zombie (dont l'origine prend forme dans le vaudou haïtien) à connotation explicite avec le travail, liée à l'idée de répétition ou d'une reconstitution de l'esclavage. Habituellement le zombie est mis au travail au champs, désignant exactement le destin des esclaves, qui perdent le contrôle de leurs corps. A l'âge du travail immatériel où tout s'accélère et devient automatique, l'aliénation de nos capacités productives conduit à l'éloignement de ces facultés et de notre propre subjectivité. L'état de zombie désigne parfaitement l'état artificiel produit par cet éloignement, car l'état naturel de l'Homme est de mourir, et, non pas de finir en « morts-vivants » comme en situation d'esclavage, ce qui est pire que la mort. La perte de la liberté physique comme sacrifice de l'autonomie personnelle implique la perte d'identité. Ainsi pour Larsen, l'ordre le plus terrible et le plus frappant du capitalisme cognitif est son caractère de zombification, transparaisant dans son mode de « pilotage automatique » et dans sa « gouvernance cybernétique » de la société. Passée de la société disciplinaire vers la société de contrôle, du contrôle extérieur vers l'intérieur, ou encore de la bio-politique vers la noo-politique au niveau neuronal, cette perte d'identité est devenue systématique. Dans une perspective proche de celle de Stiegler, Franco Bifo Berardi note que

« La précarité du travail immatériel, l'automatisme de la réactivité mentale, le langage, l'imagination donnent une forme nouvelle de l'aliénation. L'aliénation marxiste a été remplacée par la psychopathologie, la perte de soi,

³⁸ Lars Bang Larsen, « Zombies of Immaterial Labor: The Modern Monster and the Death of Death », *e-flux Journal*, 2010, no.15.

dans un nouveau cadre du travail immatériel précaire. »³⁹

De son point de vue, l'aliénation devient productive pour les travailleurs éloignés, aliénés, qui mettent leurs esprits au travail. La schizophrénie est perçue ici comme une forme de conscience multiple et nomade, et non comme un effet clinique passif ou une perte de soi. Cela renverse la vision traditionnelle de l'aliénation qui devient l'un des points d'entrée essentielle pour développer ensuite une résistance, ou des sorties possibles pour surmonter cette nouvelle aliénation.⁴⁰ Selon Bifo, l'aliénation et l'*estrangement*, (ou « éloignement », *Entfremdung*) sont comme deux termes qui définissent un même processus mais dans deux perspectives différentes. D'un côté, l'aliénation désigne le sentiment de perte face à un objet dans un contexte de domination capitale. De l'autre, l'*estrangement* signifie la confrontation entre la conscience et le sens de l'extériorité, création d'une conscience autonome basée sur le refus de la dépendance du travail. La classe ouvrière n'était plus conçue comme « un objet passif d'aliénation », mais plutôt comme « le sujet actif d'un refus » capable de construire une communauté à partir de son éloignement, de son *estrangement* des intérêts de la société capitaliste.⁴¹⁴² La *Schizophrenia* chez Deleuze et Guattari, n'est plus simplement la séparation et la perte de conscience de soi, ni un effet passif, mais une forme de conscience multiple, nomadique, proliférante. En ce sens, l'aliénation n'est plus considérée comme perte d'authenticité humaine, mais comme *estrangement* de l'intérêt capitaliste, et ainsi, préfigurant une des « conditions nécessaires » de la construction.

Comme une perte n'est pas absolue dans une situation de négociation, nous pouvons ainsi dire que la résistance contre cette nouvelle aliénation agit dans un refus stratégique, selon un mode d'aliénation active, volontaire, le sujet choisit de perdre sa conscience, ou plutôt de l'échanger contre sa liberté physique, son temps d'attention ou une partie de son identité, tout en gardant un certain niveau d'initiation. Ce qui est

³⁹ Franco Berardi, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, s.l., Semiotext(e), 2009, 229 p.5.

⁴⁰ Bifo développe aussi son concept de psychopathologie en mettant les discours de schizophrénie à la rencontre de la neurone science.

⁴¹ F. Berardi, *The Soul at Work*, op. cit., p. 23.

⁴² Nous voulons signaler que cette perspective d'une nouvelle forme de l'*agency* comme l'*agency* de l'objet est au cœur du nouveau matérialisme que nous allons étudier plus loin.

essentiel, c'est que la posture passive du sentiment de perte se transforme en une posture active, qui consiste à choisir son aliénation et à en profiter pour passer à la prochaine étape, et cette perte pourra être considérée d'autrement. Le « Circulationisme » que nous avons étudié plus haut se place tout à fait dans cette logique. A notre avis, ce renversement de l'aliénation évoque notamment la transformation de la production : par exemple le fait de passer à la gestion, à la production du sens, peut redéfinir l'aliénation selon une autre perspective et la rendre constructive. Autrement dit, nous cèderons certaines libertés, certains contrôles à divers niveaux, corporels, comportementaux, mentaux, etc. en espérant pouvoir garder d'autres libertés ou moyens de contrôle. Et le champ de bataille actuel est la gestion psychologique pour surmonter les problèmes comme la perte de l'attention, la panique, la dépression, ou bien la peur de devenir une sorte d'automate, comme le zombie qui ne peut pas s'arrêter.

Selon Bifo, le sémio-capital met les énergies neuro-psychiques au travail, les soumettant à une vitesse mécanique, obligeant l'activité cognitive à suivre le rythme de la productivité en réseau.⁴³ En conséquence, une épidémie de panique et de dépression se répand et le cerveau social rencontre sa limite, qui donne forme à une crise nerveuse. Pour lui, le refus du travail comme un refus de l'aliénation et de l'exploitation du temps de vie, a été le principal moteur de l'innovation, du développement technologique et du savoir. Et les *cognitarians* sont devenus les travailleurs qui traitent l'information pour donner naissance à des biens et des services. Ils constituent le corps social de l'âme au travail dans la sphère du sémio-capitalisme, mais ce corps est diminué dans une sphère isolée du corps de l'autre. La forme d'aliénation qui se propage dans la sphère vivante des *cognitarians* est une forme de souffrance psychique. C'est la panique, la dépression et la désactivation de l'empathie. En ce sens, Bifo souligne que le chemin de la subjectivation autonome et collective, commence par les *cognitarians*, autrement dit l'intellect général à la recherche d'un corps. Il appelle à reconnaître que nous avons un corps, social comme physique, et que l'organisation socio-politique des *cognitarians* doit faire disparaître la panique et la dépression.

⁴³ Franco Bifo Berardi, « Cognitarian Subjectivation », *e-flux Journal*, November 2010, no.20.

Au croisement de la recomposition sociale, des neurosciences, de la science de la neuro-plasticité et de la culture cybernétique, l'approche de Bifo apporte une perspective scientifique contemporaine et fait avancer le discours bio-politique vers la noo-politique qui, réciproquement, donne une nouvelle forme au collectif social. Dans une perspective proche de la conception du « *Divuum* » de Gerald Raunig, l'individu est selon Bifo composé d'innombrables substances sous-individu et flux psycholinguistiques ; ainsi, le libre esprit est seulement la conséquence du changement des flux d'informations et de la neuro-chimie. Bifo remarque l'importance du concept de machine chez Guattari, qui remplace le sujet structuré par la vision d'un processus de subjectivation.⁴⁴ Une structure est un système de relations intérieures, d'interactions gouvernant le sujet de l'intérieur. Une machine, d'autre part, est un acteur excentrique: elle vient de l'extérieur et change le cadre dans lequel le sujet est, de sorte que le sujet lui-même change sa forme. Par conséquent, la machine met en péril le profil structurel et provoque un déplacement du sujet. Bien que la structure soit essentiellement morphostatique et territorialisante, la machine est le facteur de déterritorialisation qui conduit à la morphogénèse.⁴⁵

A la suite de Simondon, il souligne que le processus d'individuation est la résolution continue de la polarité jamais dissoute entre le système et l'environnement. Les dimensions individuelles et collectives interagissent là où des foules et des multitudes sont impliquées, dans les chaînes automatiques du comportement, et entraînées par des dispositifs techno-linguistiques. Bifo répète sans cesse que l'homme est l'animal qui façonne l'environnement qui façonne réciproquement son cerveau. L'info-sphère est aujourd'hui l'environnement où cette mise en forme de l'esprit se produit. L'individu doit se conformer aux règles de l'interaction collective, s'il veut produire des effets dans la dimension collective. La composition sociale est recadrée par la mise en place d'un format connectif d'interaction entre les individus. Le capitalisme cognitif est au sujet de la normalisation des processus cognitifs, et l'activité mentale

⁴⁴ Franco Berardi Bifo, « The mind's WE », dans Arne De Boever et Warren Neidich (eds.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two*. ed. by Arne De Boever: Part Two ; ed. by Arne De Boever, Berlin, Archive Books, 2013, p. 13.

⁴⁵ Nous voulons remarquer que le dépassement d'une perspective de structure vers celle de processus est au cœur des nouveaux matérialismes, dont la conception du sujet posthumaniste.

ne peut pas être détachée ou détournée par la circulation de l'information, le flux est exactement la machine cognitive.

4.1.5 Repenser l'aliénation et la transindividuation

« La véritable voie pour réduire l'aliénation ne se situerait ni dans le domaine du social (avec la communauté de travail et la classe), ni dans le domaine des relations interindividuelles que la psychologie sociale envisage habituellement, mais au niveau du collectif transindividuel »⁴⁶

Ce qui est essentiel ici chez Simondon, c'est pour nous « le repérage de cette zone intermédiaire ou obscure » comme « une condition pour sortir de l'aliénation »⁴⁷. Les remarques de Simondon sur l'aliénation « prennent place dans un ouvrage qui se veut une intervention militante »⁴⁸ et au moment même où Simondon critique Marx, il est plus proche de Marx qu'il ne le pense⁴⁹. Sa pensée de transindividuation engendre une nouvelle compréhension des rapports sociaux en repensant l'individu et le collectif. Pour lui, l'aliénation ne se limite pas à la question de la propriété des moyens de production mais inclut toute la relation psychologique et sociale avec l'activité⁵⁰.

Cette aliénation psychologique et sociale découle d'une division qui est au cœur de la technologie, une division entre la partie, la tâche immédiate et l'ensemble, la totalité. L'aliénation suit donc une division entre le travail mental et manuel, entre ceux qui se concentrent sur l'exécution d'une tâche spécifique et ceux qui saisissent l'ensemble de la technologie. C'est une aliénation à la fois du capitaliste ou du manager, en tant que personnification du processus, et du travailleur, en tant que personnification de la partie, de l'utilisation spécifique de telle ou telle partie du processus⁵¹. Comme la machine sépare la partie du tout, la forme de la matière, la conception et l'exécution,

⁴⁶ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 2012, p. 249.

⁴⁷ M. Combes, « L'acte fou », art cit.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ M. Combes, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, op. cit.73.

⁵⁰ G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op. cit., p. 118.

⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

elle laisse les deux côtés de la relation partielle et incomplète⁵². Cette aliénation fondamentale consiste à ne saisir qu'une partie de cette intersection, à voir la partie sans saisir l'ensemble, ou comprendre la totalité sans en saisir les parties.

« La figure de l'inventeur malheureux est née en même temps que celle de l'ouvrier déshumanisé; c'est son contre-type et il provient de la même cause. »⁵³

Cette figure est un portrait parfait du travailleur post-fordiste, les artistes comme tous ceux qui travaillent essentiellement avec leur créativité dans la classe créative. La tentative de Simondon d'étendre l'aliénation au-delà de ce qu'il considère comme sa construction étroitement économique, comme la propriété des moyens et le résultat de la production, pour englober la relation fondamentale à la direction de l'activité. ⁵⁴ En ce sens, Virno soutient que l'ontologie de Simondon rend possible une redéfinition des concepts de l'aliénation :

« Le pré-individu reste une composante interne du sujet mais le sujet est incapable de commander. La réalité préindividuelle qui reste implicite, comme une présupposition qui nous conditionne mais que nous sommes incapables de saisir, est aliénée »⁵⁵

L'argument de Virno est en partie basé sur une revalorisation de la réification comme l'extériorisation du pré-individuel, son articulation dans une série de choses, de structures et de machines. Il faut noter que cette marchandisation des possibilités du devenir auprès du consommateur fait écho à l'industrie de la culture et des objets culturels qu'analyse Stiegler. Le point central ici chez Virno est que la chose, dans ce cas, porte avec elle la relation et qu'elle est publique, ou, du moins potentiellement, et donc exposée à la possibilité de transformation et de ré-articulation. L'exemple fondamental de Virno, est l'«intellect

⁵² *Ibid.*, p. 250.

⁵³ Gilbert Simondon, « Technical mentality », *Parrhesia*, 2009, vol. 7, n° 1, p. 21.

⁵⁴ Il nous faut signaler que cette direction fait l'écho du passage du travail vers la pratique posthumaniste dans une perspective de l'écologie des pratiques.

⁵⁵ Paolo Virno, « Reading Gilbert Simondon: Transindividuality, technical activity and reification », *Radical Philosophy*, March/April 2006, 136, p.38.

général» qui est à la fois internalisé dans les machines, et dissipé dans l'espace social, sous forme de savoirs, d'habitudes et de manières d'agir. Dans ce cas-là, la dimension sociale est inespérable et ne peut être éradiquée. Ceci est fondamentalement distinct de la fétichisation classique dont les qualités et les attributs de l'existence sociale sont attribuées à une chose, et dans laquelle la relation sociale entre les hommes prend la forme d'une relation entre les choses.

« Le fétichisme signifie assigner à quelque chose - par exemple à l'argent - des caractéristiques qui appartiennent à l'esprit humain (socialité, capacité d'abstraction et de communication, etc.).»⁵⁶

Les autres exemples, comme l'institution de la critique, ou bien le néo-institutionnisme étudié plus haut, ainsi que l'esprit critique de l'artiste ou bien sa capacité à l'auto-critique, devient fétichisme. Revenant au paradoxe de l'existence moderne abordé ci-dessus, l'isolement socialisé, ou l'exploitation et la marchandisation du préindividuel et du transindividuel, il est possible de soutenir que cette relation constitue une nouvelle sorte d'aliénation, à condition que l'aliénation, selon Virno, en transforme notre compréhension de ce que ce terme signifie. L'aliénation de Marx a été comprise comme une perte de subjectivité comme éloignement du soi-même, mais aussi de l'être-espèce, de la nature universelle de l'homme, de ce qu'on pourrait appeler les composantes préindividuelles et transindividuelles de la subjectivité. Pour Virno, l'aliénation est une séparation des conditions de la production de la subjectivité. Autrement dit, ce n'est pas une perte de ce qui est le plus unique et personnel mais une perte de connexion avec ce qui est le plus générique et partagé. L'exploitation et la marchandisation du pré-individuel est une de ces aliénations, du au fait que les composants de base de notre subjectivité, comme le langage, les habitudes, les perceptions, nous parviennent sous forme de produits la plupart du temps, ou comme des choses qui ne peuvent être consommées que passivement. C'est ainsi le milieu de notre existence, préindividuel et transindividuel, qui devient toxique pour Stiegler. Car il devient quelque chose auquel nous sommes soumis passivement, et non pas quelque chose sur lequel nous pouvons

⁵⁶ Paolo Virno, « Reading Gilbert Simondon: Transindividuality, technical activity and reification », op. cit., p40.

agir ou que nous pourrions transformer, il s'agit d'une condition qui ne peut pas être conditionnée.

4.2 Création sociale collective au delà du dualisme sujet/objet

En tant qu'expérience de l'incorporation collective qui nous apparaît comme un enchevêtrement entre la subjectivation- la dés-subjectivation, nous avons fait l'expérience de la pièce « *This Variation* », 2012, de Tino Sehgal à la Documenta 13 de Kassel :

« En rentrant progressivement dans la salle d'exposition et dans l'obscurité complète, peu à peu je ne pouvais même plus voir si les personnes qui venaient de marcher devant moi était encore là. Il était impossible d'apercevoir la taille de l'espace dans la salle. Soudainement, certaines personnes ont commencé à faire des sons avec leur bouche, et le rythme de l'*Human Beatbox* est apparu progressivement. Lun après l'autre, d'autres personnes se sont jointes pour chanter, faire du bruit, s'exprimer... et j'ai aperçu qu'il y avait en fait beaucoup de monde dans la salle. Dans l'obscurité, j'ai imaginé leur position et leur possibles apparences, imaginé d'autres publics et l'espace où nous étions tous ensemble. Je me suis demandé si je devais me joindre au chant. »

D'une manière collective, nous imaginons un collectif dans le noir, ainsi un corps collectif émerge. Comme si nos projections diverses fusionnent dans l'obscurité de la salle dont nous ne connaissons jamais la taille exacte. Ce qui a été activé dans le noir, c'est un collectif impersonnel faisant écho aux sons de l'*Human Beatbox* qui résonnent et qui a été capté, saisi par les sens communs, par ceux qui étaient physiquement présents. De son intérieur, nous sentions tous physiquement faisant partie d'un ensemble, d'un corps social que nous ne pouvons jamais complètement cerner. Lorsque nous voyons plus personne dans le noir, la frontière, la distinction entre le sujet/ collectif, et le sujet/ objet s'effondre et il devient possible de reconstruire, recomposer le sujet et le collectif. La situation de perte de repères

subjectifs libère des possibilités, des potentiels et active ce qui est commun en nous. Au-delà des limites du corps, du sujet, nous sommes plus que nous-mêmes à imaginer ensemble en faisant le premier geste, à construire un collectif, un corps commun, un monde commun.

4.2.1 Construire le commun à travers la pratique: Undercommons

Intitulé « Pouvoir à la précarité? »⁵⁷, Andrew Ross demande si la précarité au-delà des industries créatives peut devenir une source de solidarité et de «cause commune» entre les différents groupes. La précarité comme élément déterminant du travail culturel et de la vie contemporaine, comme potentiel à produire de nouvelles formes de subjectivité et d'organisation politique. D'un côté, c'est une critique de la forme de travail incertain, flexible, temporaire, occasionnel, intermittent, fractionnaire ou indépendant. De l'autre, un sens optimiste du potentiel de changement en même temps. ⁵⁸ Une tentative d'identifier ou d'imaginer des travailleurs précaires, contingents ou flexibles comme un nouveau type de sujet politique est en fait très répandu. Par exemple, l'activisme de la précarité est souvent un activisme créatif. Mais pour Isabell Lorey, le commun ontologique de précarité ne suffit pas à développer une compréhension politique de la précarité. Selon elle,

« des possibilités de se réunir pour former des alliances à travers la différence, alors l'identité, la politique orientée vers le sujet ne sont évidemment pas adaptés à leur entrave de ce qui est commun dans la différence [...] La précarité (*the precarious*) n'ont aucune identité commune, seulement des expériences communes. [...] Un processus de constitution au lieu d'une constitution ontologique du commun... Parce que ce «commun» est quelque chose qui doit émerger d'abord, qui doit d'abord être mis ensemble, qui

⁵⁷ Andrew Ross, « The New Geography of Work: Power to the Precarious? », *Theory, Culture & Society*, décembre 2008, vol. 25, n° 7-8, p. 31-49.

⁵⁸ Avant de passer à la partie consacré à nouveau matérialisme, nous voulons noter qu'il s'agit ici d'une forte mouvement de se rejoindre à matériel comme se réunie avec ceux qui étaient exclu, considéré comme non productive, sans l'*agency*.

n'existe pas encore. »⁵⁹

Lorey est plutôt dans la ligne de Butler, qui remarque clairement que la *precariousness* – « la vulnérabilité généralement partagée de la vie » n'est « pas reconnue, et donc ne peut pas fonctionner comme un point de départ pour la politique ». La précarité est pour elle

« [...] de ne pas être compris comme déterminée, mais, au contraire [...] que décidément productive: de sa productivité comme un instrument de gouvernance et une condition de l'exploitation économique, et aussi comme un productive, toujours incalculable, et subjectivation de l'autonomisation (*empowering*) potentiellement. »⁶⁰

Dans ce contexte-là, il nous semble capital d'étudier les concepts d' *Undercommons* et l'esthétique *commonist* (il faut bien souligner la distinction avec communiste), qui se développaient au sein des mouvements sociaux et à travers les expériences vécues de la précarité. En combinant les recherches sur la stratégie du management et les études du noir, dont les travaux les plus importants sont liés à la question de la dette et de la situation dans l'éducation supérieure aux Etats-Unis, Stefano Harney et Fred Moten développent le concept d' *Undercommons* :

« Pour entrer dans cet espace est à habiter que rupture et la divulgation ravi des communes qui fugitives des lumières, le criminel, matricide, queer, dans le réservoir sur la promenade de la vie volé [...] où les communes donnent refuge où le refuge donne communes. »⁶¹

A la manière de la relation créancier-débiteur qui donne lieu au paradigme du social et de la production de la subjectivité du sujet débiteur, Harney considère que la dette peut « devenir un principe d'élaboration » comme une sorte de « relation

⁵⁹ Isabell Lorey, « Becoming Common: Precarization as Political Constituting », *e-flux Journal*, June 2010, no.17.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Stefano Harney et Fred Moten, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe, Minor Compositions, 2013, p. 18.

individualisée à une économie naturalisé qui est fondée sur l'exploitation » et une gouvernance, même avant que les étudiants n'entrent sur le marché du travail.

« La gouvernance ne fonctionne que lorsque vous travaillez, que quand vous nous dites ce que vous voulez, quand vous investissez vos intérêts comme un retour de la dette et du crédit. La gouvernance est la thérapie de vos intérêts et vos intérêts apporteront à votre retour du crédit. »⁶²

Mais les étudiants en dette, les intellectuels subversifs veulent être dans le monde avec les autres, l' *Undercommons* n'est pas « où nous nous révoltons et nous créons la critique; il n'est pas un endroit où nous «prenons les armes contre une mer de douleurs et / arrêtons par une révolte. »⁶³ Ils s'appuient sur une forte conception de l'appel et s'accordent sur l'idée que «s'organiser ne signifie pas s'abonner à la même organisation, mais agir selon une perception commune de la situation, quel que soit son niveau»⁶⁴. L' *Undercommons* pourrait alors être moins un concept de la commune que de l'individu, d'un monde perpétué par les similitudes non sensuelles dont les abstractions sont réelles autant que tout mode de relation dans l'expérience. Nous pouvons dire dans une perspective proche de l'« individuation » de Gilbert Simondon, que l' *undercommons* décrit plus une manière d'individuation à travers la pratique. Et c'est là qu'il prend toute sa force.

Simondon considère l'individuation comme le point d'entrée primordial pour l'analyse des processus d'émergence, en déclarant que le principe d'individuation précède l'individu, rendant ainsi à l'individu le résultat d'un processus d'individuation. Le processus d'individuation découle d'une activité, qui est l'opération de déphasage comme un mode de résolution d'une incompatibilité d'abord riche en potentiels. L'individuation est la formation, à la fois biologique, psychologique et sociale de l'individu toujours inachevé. L'individuation est toujours à la fois psychique, collectif et technique. Dans cette perspective-là, la question au cœur de l' *undercommons* est de savoir comment entrer dans la composition avec l'autre et avec le monde, tout en respectant l'autre. Il s'agit surtout d'imaginer, notamment à propos de la subjectivité

⁶² Fred Moten and Stefano Harney, « Debt and Study », *E-flux Journal*, March 2010, no.14.

⁶³ Jack Halberstam, « The Wild Beyond: With and for the Undercommons » Introduction S. Harney et F. Moten, *The Undercommons*, *op. cit.*

⁶⁴ Érik Bordeleau, *Abstracting the Commons? , Journal Open!*, February, 2016

qu'il faille

« [...] peut être surmonter illégalement par d'autres, une passion radicale et la passivité telle que l'on devient impropre à la soumission, parce que l'on ne possède pas le genre d'*agency* qui peut contenir les forces réglementaires de subjectivité, et on ne peut pas initier l'auto -interpellative couple biopouvoir qui exige la soumission et les récompenses. »⁶⁵

L' undercommons nous rappelle de faire de nous-mêmes les précurseurs d'un « nouveau type de communisme: un communisme plus qu'humain basé sur la résonance sensible, plutôt qu'une version volontariste et productiviste »⁶⁶. L'idée du communisme s'est métamorphosée, mutée, est parfois méconnaissable. Les idées d'auto-organisation autonome des travailleurs sont devenues une idée plus générale consistant en une action autonome des étudiants, des intellectuels, des chômeurs et des ouvriers. Le rêve d'autonomie refait surface dans les multitudes, dans les mouvements sociaux, et ce, aux quatre coins du monde. Comme dans un au-delà de l'idée du communisme, après l'idée du prolétariat en tant que sujet révolutionnaire, c'est dans cette perspective-là que l'esthétique « *commonist* » essayait de développer ses idées, en allant au-devant des « -isme »; et donc, d'après l'«éthique commoniste» de Susan Buck-Morss.

« La politique n'est pas une ontologie [...] la tentative de découvrir dans la vie politique empirique (la politique) l'essence ontologique du politique (le politique) conduit la théorie dans une impasse à partir de laquelle il n'y a pas de retour à la pratique politique réelle. [...] nous devons rejeter la création d'un -isme hors de toute orientation politique ou théorique - aucun communisme, aucun capitalisme, aucun marxisme, aucun totalitarisme, aucun impérialisme - aucun -isme du tout. »⁶⁷

⁶⁵ *Ibid.*, 28.

⁶⁶ *Ibid.*, 28.

⁶⁷ Susan Buck-Morss, « A Commonist Ethics », dans Alain Badiou et al., *The Idea of Communism 2: The New York Conference*, 1 édition., s.l., Verso, 2013, 192 p.61.

Elle souligne sans cesse la question de la pratique. En tant qu'esthétique dé耦plée de la production d'objets artistiques et réinventée comme une «pratique cognitive réflexive», elle décrit l'esthétique en termes de réponse somatique ou corporelle à certaines formes de répression politique ou d'injustice, ce qui semble cohérent avec son «éthique communiste» dans son souci de l'expérience.⁶⁸ L'esthétique *commonist* concerne le monde des sens, ou un «monde résiduel commun» qui est continuellement soumis à de nouvelles divisions, à de nouvelles appropriations et à des tentatives de remise en état et de ré-imagination.⁶⁹ Non pas seulement les adjectifs, les noms, elle suggère aussi que les communs ont besoin d'être un verbe. Les communs sont eux aussi conceptualisés en termes de formes de *commoning*,

« par une analyse, une prise de conscience de la société spécifique, des soucis spécifiques [...] pas communs au sens pareil que la nôtre (les expériences sont très inégales dans la société d'aujourd'hui), mais comme ce qui arrivent à d'autres qui partagent, en commun, ce temps et cet espace - un espace aussi grand que le globe et un temps aussi actuel que maintenant. »⁷⁰

L'abstraction et la captation totale des communs, chaque forme de vies et de connaissances est tombée dans la logique du marché, nous perdons l'accès au *commonwealth* dont la nature et la culture est juste comme nous, pris dans la capacité de nouer un lien avec le monde et avec l'un et l'autre. Concernant le désir d'être ensemble par exemple, les formes de coopération sociale sont constamment produites dans une logique de production et s'applique dans de nouveaux domaines. Après avoir témoigné d'une telle instrumentalisation de la mise en commun, il faut déjà être engagé pour ne pas suspecter, mettre en doute en permanence les processus des devenir communs. Il est sûr et certain qu'à l'époque actuelle de l'économie du partage, du capitalisme de plateforme, la réception des projets, des pratiques artistiques qui s'engagent à changer ici et maintenant et qui privilègient le «faire»-ensembl, a est complètement évolué par rapport à une époque où nous ne connaissions pas encore les médias sociaux.

⁶⁸ Susan Buck-Morss, « Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss », *Art Journal*, 1997, vol. 56, n° 1, p. 38.

⁶⁹ Binna Choi, Sven Lütticken, Jorinde Seijdel, « Commonist Aesthetics », *Journal Open!*, June 2015

⁷⁰ Susan Buck-Morss, « Commonist Ethics », <http://susanbuckmorss.info/text/commonist-ethics/>

4.2.2 la pratique du commoning, le « devenir-avec » au delà du dualisme

Pour David Graeber, qui était l'un des principaux leaders intellectuels au sein du mouvement *Occupy Wallstreet*, c'est un problème moderniste, si nous ne voyons pas que les autres mondes sont déjà présents dans notre vie quotidienne et que le communisme a toujours été présent.⁷¹ En remarquant le problème moderniste, celui d'avoir besoin d'une rupture totale, il repense le communisme à l'intérieur des conditions du capitalisme, plutôt qu'un extérieur radical et absolu. Ce qui est capital pour nous, c'est qu'il remarque dans sa perspective d'anthropologue, que ce problème moderniste touche également à l'aliénation, et au fétichisme. Et il relève l'importance de l'expérience de l'aliénation et de la production non-aliénée chez les artistes, au sein de la question de la politique et du changement révolutionnaire. C'est à cause d'

« un lien direct entre l'expérience d'imaginer les choses et de les mettre en œuvre (individuellement ou collectivement) - c'est-à-dire l'expérience de certaines formes de production non aliénée - et la capacité à imaginer des alternatives sociales; en particulier, la possibilité d'une société elle-même privilégiée par des formes de créativité moins aliénées. »⁷²

Pour lui, ce qui relève de l'expérience de la créativité chez les artistes, ce sont essentiellement :

« [L]es renversements objet / objet que Marx voyait comme fétichisme typique: ils ne se voient presque jamais comme un architecte calculant rationnellement les dimensions et imposant leur volonté au monde; au contraire, ...ils se sentent comme des véhicules pour une sorte d'inspiration

⁷¹ David Graeber, « Another World », Michelle Kuo Interview with David Graeber, Artforum, 2012

⁷² David Graeber, *Possibilities: essays on hierarchy, rebellion, and desire*, Oakland, CA, AK Press, 2007, 433 p.309.

venant de l'extérieur, comment ils se perdent, se fragmentent, laissent des parties d'eux-mêmes dans leurs produits. »⁷³

Le fétiche est pour lui, une créativité sociale dans le sens de la création de nouvelles formes sociales et d'arrangements institutionnels.⁷⁴ La confrontation de nos propres créations est souvent considérée comme si elles étaient des puissances étrangères. Pour lui, lorsqu'il s'agit de l'objet matériel comme fétiche c'est qu'on finit par faire des rituels et on les traite ensuite comme des dieux. Et il remarque que chez Marx, le «fétichisme des marchandises» était un exemple particulier d'un phénomène beaucoup plus général de «l'aliénation». Autrement dit, comme chez Simondon, il nous propose de dépasser l'aliénation et le fétichisme avec l'expérience créative du renversement objet / objet qui nous apprend à aller au delà de la logique dualiste, moderniste de production/ consommation, non- aliénée/ aliénée. Il relève également d'autres exemples du renversement sujet / objet, par exemple le concept des dons et des donateurs chez Mauss qui s'entremêlent désespérément. A travers la conception du fétichisme, Graeber démontre notre tendance à voir nos propres actions et créations comme ayant un pouvoir sur nous. Cela est capital dans nos recherches car cela indique l'importance de nous orienter vers de nouveaux matérialismes, ce qui met l'accent sur l'intrication au sens matériel entre la pratique et le praticien, entre sujet et objet, et entre l'aspect social, matériel et discursif. Comme dans chaque geste du peintre devant sa toile, il s'agit toujours d'une sorte d'engagement qui affecte ce qui vient après.

Graeber remarque le problème simpliste de regarder toutes les activités humaines dans l'optique de la distinction production/ consommation. Car cela nous oblige presque inévitablement à considérer toutes les formes de production non-aliénées comme un «comportement de consommation». Dans la même perspective d'individuation de Simondon, il considère la construction mutuelle des êtres humains, des individus comme exemple pour dépasser la distinction production/ consommation, et les formes de travail aliénées et non aliénées.⁷⁵ Il s'agit d'un engagement à la pratique dans une perspective qui sort du dualisme. Dans cette perspective-là, nous

⁷³ *Ibid.*143.

⁷⁴ *Ibid.*113.

⁷⁵ *Ibid.*77.

pouvons parler d'une sorte d'état proche de celle des *queer*, d'où la co-existence du communisme et du capitalisme, ou bien celle du post-communisme et du post-capitalisme. Reprenons le terme de *commoning*, la pratique *commonist*, des « communs », l'accent sera mis sur l'esthétique *commonist*, dont l'esthétique appartient au monde des sens, à un monde de plus en plus commun. Après le capitalisme et le communisme, après les –ismes comme le dit Buck-Morss, dans un état *queer*, et après la transformation du travail, de la production, ont été réveillées les utopies et les possibilités, le *commoning* intriquant les deux à la fois. La pratique *commonist* concerne les questions de l'incarnation et de l'incorporation collective et personnelle, et l'accent est mis sur le processus de recomposition du corps collectif aux multiples dimensions.

PARTIE 2

L'engagement spéculatif et la spéculation comme production à l'époque de l'abstraction réelle

Après une première partie sur le contexte postfordiste actuel de la production et sur la pratique artistique, nous avons dressé un aperçu de comment les travailleurs, les performeurs en général et les artistes travaillent sur certaines stratégies artistiques face à la situation précaire actuelle. Nous avons bien compris que l'art, comme la culture, n'est plus l'exception mais est au cœur du capitalisme ; le profil de l'artiste est devenu le modèle du travailleur néo-libéral. Plus précisément, il s'agit plutôt de s'interroger sur comment l'art produit, autrement dit sur la question de la créativité. Plus qu'une industrie de créativité, l'innovation et le modèle Start-Up sont devenus les mots clés du monde des affaires. Face à l'abstraction réelle, et face au capitalisme financier qui englobe et capture tout, tout est devenu du travail : tout est exploitable. Pourtant, nous ne travaillons, nous jouons, nous socialisons d'une manière de plus en plus précaire et créative.

Comme nous l'avons étudié dans la première partie, la spéculation inhérente à l'idée de « projet », dans le mouvement chorégraphique et dans la collaboration avec le public est la partie qui reste toujours incertaine : il s'agit toujours de spéculation dans les divers aspects de la production artistique. Nous nous demanderons si cela est le même fonctionnement que la spéculation de la production financière. La créativité comme principale force de production nous semble proche de l'idée de spéculation et d'abstraction. Pour le comprendre, nous nous tournerons vers la philosophie spéculative de Alfred North Whitehead : l'abstraction est au cœur de ses pensées.

Même si notre vie contemporaine quotidienne est de plus en plus virtuelle, il ne s'agit pas pour nous de questionner l'abstrait au niveau formel, ni de la question entre immatériel et matériel. Ce qui est au centre de nos questions, c'est le processus par lequel on donne forme, on imagine, on pense et on construit à partir de divers niveaux, matériel comme immatériel, pratique comme théorique. Avec l'abstraction au cœur de la philosophie spéculative de Whitehead, nous pouvons voir la créativité dans une tout autre dimension. Face à la crise actuelle de l'Anthropocène, est-il possible de remettre la spéculation, la machine de l'abstraction, la créativité « au travail » sur le bon chemin ? Stengers, Latour et Haraway nous semblent avoir apporté des réponses qui peuvent nous aider à imaginer, à spéculer un futur, un peuple à venir à partir de ces questions d'ordre esthétique-politico-écologique.

CHAPITRE 5

5 CHAP 5 - L'abstraction est la spéculation

« Le plus grand point de l'art consiste à introduire des abstractions appropriées. Par cela, je veux dire une telle transformation de nos diagrammes que les personnages d'un diagramme peuvent apparaître dans un autre comme des choses. »¹

Le concept du diagramme est adopté par Peirce et par Deleuze en référence aux techniques constructivistes d'existence. Il est une procédure d'abstraction comme technique d'extraction qui entraîne une nouvelle existence. Une technique de devenir concret, déterminé.² Brian Massumi établit ainsi le rapport entre le diagramme et l'abstraction comme une extraction du potentiel et le processus d'abstraction comme le processus même de devenir déterminément concret chez Alfred North Whitehead. Le processus aura rétabli le continuum du potentiel abstrait. La présence du continuum

¹ Charles Sanders Peirce, *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking: The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, s.l., SUNY Press, 1997, 324, p.226.

² Brian Massumi, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, s.l., MIT Press, 2011, 233, p.14.

complet de potentiel permet à l'expérience de basculer entre les ensembles de potentiel. La philosophie spéculative de Whitehead a pour visée d'intensifier l'expérience virtuelle, de potentiel, de donner toute son importance et sa valeur à une expérience, à ce qu'une expérience « fait importer »³. Nous pouvons ainsi dire que le point central de l'intensification de l'expérience dans la philosophie spéculative chez Whitehead est le fait de sentir l'idée qu'un « autre cours de l'histoire *était* possible »⁴.

« [L]e décalage entre le positionnement local du sujet individuel et la totalité des structures de classe dans lesquelles il se situe [...] un fossé entre la perception phénoménologique et une réalité qui transcende toute pensée ou expérience individuelle. »⁵

Le concept de la « cartographie cognitive » (*Cognitive Mapping*) de Fredric Jameson, met l'accent sur une approche spatiale, sur la relation empirique entre le sujet et son milieu, tout en soulignant la nécessité de prendre en compte sa propre implication dans la constitution de la totalité⁶, invisible comme visible, virtuelle comme actuelle.

En la comparant avec l'abstraction réelle dans la logique marxiste, nous allons étudier la philosophie spéculative de Whitehead et son souci pour l'abstraction, même si, on le verra, il utilise plutôt le terme de concrescence, de préhension plutôt que celui d'abstraction. Nous pouvons dire que, dans la même logique que celle de l'esthétique de la cartographie cognitive de Jameson, nous allons étudier une esthétique spéculative, post-kantienne, comme esthétique à l'époque de abstraction réelle. D'une manière systématiquement complexe, l'intégration quasi totale de la non production, du non art, du non travail, est devenue une règle du jeu général. La culture actuelle n'est plus l'exception sur le marché globalisé. L'œuvre d'art absolue est la marchandise absolue dans le capitalisme cognitif et financier d'aujourd'hui. Ce qui est essentiel c'est qu'il s'agit en même temps de « l'engagement spéculatif », comme

³ Didier Debaise, *L'appât des possibles : Reprise de Whitehead*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, 164, p.128.

⁴ *Ibid.*, p.138.

⁵ Jameson, Fredric, « Cognitive Mapping », In Cary Nelson et Lawrence Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, s.l., University of Illinois Press, 1988, 752 p. 347-60

⁶ Michael Eddy, « After Cognitive Mapping », *esse arts + opinions*, 2016, n° 86, p. 14-21.

le dit Isabelle Stengers⁷, (aux côtés de Bruno Latour et de Donna Haraway lors du colloque sur les Gestes Spéculatifs en 2013) et d'une philosophie activiste qui se situe, selon Massumi, entre le pragmatique et le spéculatif, entre l'aspect politique comme relationnel, participatif et l'aspect esthétique comme qualitatif et créatif. Dans cette perspective, nous voulons évoquer la dimension spéculative et la question de l'abstraction pour imaginer d'autres mondes alternatifs, d'autres possibilités – ce qui était impossible auparavant – et construire avec ce qui est utopique et fictif tout en étant parfaitement conscients de la réalité.

5.1 Cognitive Mapping, imaginer la totalité

Fredric Jameson a proposé la « cartographie cognitive » (*Cognitive Mapping*) comme antidote esthétique au postmodernisme en tant que mode culturel dominant correspondant au mode dominant de production économique⁸. La cartographie cognitive met les choses dans une perspective de relations systématiques, du moins dans le monde social, pouvant être perçues et ressenties. Il voulait que ce soit une sorte de pratique théorique et esthétique de corrélation du champ de la culture avec le domaine économique et politique. Il développe la périodisation en trois phases clés : le capitalisme classique ou de marché, le capitalisme monopoliste (impérialisme) et la période contemporaine, le postmodernisme. A l'âge classique du capitalisme la représentation n'est pas particulièrement difficile. La « totalité » qui détermine la vie d'un individu peut être délimitée par l'espace politico-économique de la ville et de la nation, espace des grands récits réalistes et naturalistes. La représentation, comprise comme une relation orientée entre l'individu et le collectif, la localité et le monde, est perturbée par la projection coloniale du capital.⁹ La cartographie du système impérial devient impossible, puisque l'autre colonisé, qui en est l'autre composante essentielle ou le nombre opposé, est devenu invisible.¹⁰ Les parties géographiques sont trop séparées et la séparation chargée de bagages culturels, pour permettre à quiconque de tracer les lignes de partage et de voir tout le capital. Cela devient encore plus difficile

⁷ Isabelle Stengers, « Un engagement pour le possible », *Cosmopolitiques*, 2002, vol. 1, p. 27-36.

⁸ Fredric Jameson, « Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism », *New Left Review*, no.146, July–August 1984, p.53–92.

⁹ Alberto Toscano et Jeff Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, s.l., Zero Books, 2015, 311 p.6

¹⁰ Fredric Jameson, *The Modernist Papers*, s.l., Verso, 2007, 456 p. 156.

à l'âge postmoderne, où la production elle-même devient presque invisible dans l'espace des anciens centres métropolitains. Pendant ce temps, dans les périphéries, les effets du capital sont trop lisibles, mais pas leur source. C'est dans la tentative de Jameson de s'attaquer à la généalogie impériale de la cartographie cognitive que nous trouvons peut-être le sens le plus clair de la façon dont « la représentation, la visibilité et l'esthétique »¹¹ sont articulées. L'invisibilité politique et économique sous-tend, pour Alberto Toscano, « un ordre représentatif qui est à la fois enregistré et transfiguré au niveau esthétique »¹².

La conception de l'expérience de la ville par la dialectique entre « la perception immédiate et le sens imaginaire ou imaginaire de la ville en tant que totalité absente » représente quelque chose comme un analogue spatial de l'idéologie d'Althusser comme « la représentation imaginaire de la relation du sujet à ses vraies conditions d'existence ».¹³

« Le décalage entre le positionnement local du sujet individuel et la totalité des structures de classe dans lesquelles il se situe [...] un fossé entre la perception phénoménologique et une réalité qui transcende toute pensée ou expérience individuelle ; mais cette idéologie, en tant que telle, tente d'enjamber ou de coordonner, de cartographier, au moyen de représentations conscientes et inconscientes. »¹⁴

Cela met l'accent sur la représentation des « conceptions abstraites et non vécues de la totalité géographique », tout en incorporant la « coordination des données existentielles (la position empirique du sujet) »¹⁵ et la nécessité de prendre en compte sa propre implication dans la constitution de la totalité¹⁶. C'est en ce sens que nous y voyons une relation entre le sujet et son milieu, un rapport systémique par lequel le sujet en question essaie de se repérer, que ce soit un individu, un artiste dans le monde

¹¹ A. Toscano et J. Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, op. cit. 6

¹² *Ibid.* 8

¹³ Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping", In C. Nelson et L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, op. cit. 347-60

¹⁴ Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping", In *Ibid.* p. 347-60.

¹⁵ Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s.l., Duke University Press, 1991, 474 p.52.

¹⁶ M. Eddy, « After Cognitive Mapping », art cit.

de l'art ou bien un art qui veut se positionner par rapport à l'histoire d'art. Au sein de cette situation postmoderniste, dans laquelle nous ne pouvons tout simplement pas « saisir notre positionnement »¹⁷, il s'agit d'un problème de perception ; la sensation personnelle de la situation d'aujourd'hui est comme une perte de gravité, une chute libre. Nous y retrouvons encore plus une dimension spatiale, plus de complexité, et la sensation d'une accélération vers la fin.

5.1.1 Donner forme et imaginer au delà de l'abstraction totale

Lorsqu'il s'agit de la construction d'une image plus large que celle de notre compréhension du monde, de ce qui est « abstrait », il est question de la représentation comme relation imaginaire du sujet avec ses conditions réelles d'existence. Le sujet négocie avec son environnement et analyse l'expérience spatiale propre au domaine de la structure sociale et à la totalité des relations de classe.¹⁸ Il faut souligner les conceptions du monde en tant qu'unité, dans leur « ensemble », ou bien « totaliser la pensée », soit, selon Jameson « une pensée totalitaire »¹⁹. Nous ne pouvons pas en effet tenter de penser la totalité en évitant complètement cette tendance totalitaire.

Dans ce dilemme, dans ce paradoxe, il nous semble primordial de chercher à comprendre en nous appuyant sur la philosophie spéculative, qui nous renvoie à la question du dépassement du dualisme. Nous sommes arrivés au point où ce tournant intérieur est conçu comme la seule issue. La production esthétique et marchande se rejoignent car tout est à la fois culturel et marchandise ; la distinction intérieur/extérieur a disparu. Le capitalisme, comme l'art, absorbe toutes les négations, toutes les critiques envers lui. En ce sens, le mouvement vers l'extérieur n'est plus possible. Mais c'est précisément à ce moment-là, quand « l'abstraction pénètre déjà tout » que « cet état de choses peut avoir un potentiel libérateur »²⁰.

¹⁷ F. Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p.54.

¹⁸ Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping", In C. Nelson et L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, op. cit., p.347-60.

¹⁹ Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping", In *Ibid.*, p. 347-60.

²⁰ Sven Lutticken, "Living with Abstraction", *Texte zur Kunst*, March 2008, no. 69.

David Joselit explique dans « *After Art* » qu'il ne s'agit pas de nier ce pouvoir par des postures de négation politique. Le but est d'utiliser ce pouvoir. C'est en ce sens-là que nous pensons au désir, chez Warhol, de devenir l'objet, de s'aliéner d'une manière masochiste.

La cartographie cognitive s'inscrit dans le changement historique : chaque époque développe des formes culturelles et des modes d'expression qui lui permettent de représenter son monde. Il est clair pour Jameson que la cartographie cognitive obtenue sera une question de forme : comment imaginer l'utopie, comment donner forme à cette dernière ? Il s'agit d'inventer, de donner forme à d'autres mondes possibles. C'est dans l'idée même de l'utopie que Jameson disait très bien que « même si nous ne pouvons pas imaginer les productions d'une telle esthétique, ...il peut néanmoins y avoir quelque chose de positif dans la tentative de garder vivante la possibilité d'imaginer une telle chose. »²¹ En ce sens, Toscano remarque que la cartographie cognitive « peut servir à délimiter une limite... plutôt qu'à identifier les leviers de la transformation sociale »²² à la recherche d'un « corps social évoluant ... vers sa propre forme »²³ adéquate à notre époque.

5.2 L'abstraction au cœur de la philosophie spéculative de Whitehead

Dans l'optique d'Alfred North Whitehead, nous ne pouvons pas penser sans abstractions, et ces dernières ne sont pas des « formes abstraites » qui déterminent ce que nous ressentons, percevons et pensons. Elles ne sont pas « abstraites » à partir de quelque chose de plus concret.²⁴ Il veut rompre le lien apparemment inviolable entre l'abstraction et la pensée. Le mot latin « ab-trahere » se réfère à la traîne, ou le retrait, d'une chose ; le déplacement de quelque chose d'un endroit à un autre endroit. Ainsi, l'abstraction est concernée par le mouvement des choses et ne doit pas nécessairement

²¹ Jameson, Fredric, "Cognitive Mapping", In C. Nelson et L. Grossberg, *Marxism and the Interpretation of Culture*, op. cit., p. 347-60.

²² A. Toscano et J. Kinkle, *Cartographies of the Absolute*, op. cit., p.237

²³ *Ibid.*, p.239

²⁴ Isabelle Stengers, « A Constructivist Reading of *Process and Reality* », *Theory, Culture & Society*, juillet 2008, vol. 25, n° 4, p. 91-110.

se référer à un processus de pensée.²⁵ Ce qui est au cœur de la pensée de Whitehead, c'est que les abstractions agissent comme des « leurres », attirant l'attention sur « quelque chose qui compte », vectorisant une expérience concrète.²⁶ Whitehead place l'abstraction au cœur de la réalité. Il ne considère pas l'abstraction comme fondée sur un substrat d'existence plus complet, plus réel, dont les objets, les entités et les sociétés contemporaines seraient des réflexions superficielles, des représentations ou des épiphénomènes. La réalité dans toute sa plénitude est exemplifiée et exprimée par les choses qui peuplent le monde.²⁷

Isabelle Stengers souligne que le but des abstractions chez Whitehead n'est pas de produire de nouvelles définitions de ce que nous percevons mais d'induire des variations empiriquement sentées dans notre expérience. Et elle répète sans cesse qu'il ne s'agit pas simplement de « critiquer les abstractions spécialisées » ; en l'absence de précision sur ce que sont exactement « les abstractions spécialisées » nous pouvons certainement penser à l'abstraction réelle. Il s'agit de présenter les abstractions comme des réalisations importantes et de produire différentes abstractions qui serviraient de « leurres » à une appréciation esthétique.²⁸

« une telle expérience doit être affirmée pour tout ce qui existe; sinon, l'incohérence régnera. Comme Whitehead l'a écrit, «en dehors de l'expérience des sujets, il n'y a rien, rien, rien, rien»²⁹

Précisément, Whitehead n'emploie pas directement le terme « abstraction » mais plutôt «préhension ».

« Depuis des milliers d'années, on catalogue les diverses manières d'être, les divers degrés de l'être, et l'on n'a jamais eu l'idée de classer les diverses espèces, les divers degrés de la possession. [...] Les termes varient pour

²⁵ Michael Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory: Tracing a Culture of Thought*, s.l., Anthem Press, 2013, 198 p.148.

²⁶ Isabelle Stengers, true,"noteIndex":29},"citationProcess and Reality »ocTheory, Culture & Society, juillet 2008, vol.ciety n° ojuillet 2008.

²⁷ M. Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory*, op. cit., p.148.

²⁸ I. Stengers, « A Constructivist Reading of *Process and Reality* », art cit.

²⁹ Alfred North Whitehead et Donald W. Sherburne, *Process and reality*, s.l., Macmillan New York, NY, 1957., p.167.

l'exprimer : « capture », « prédation », « préhension », « prise » ou encore « appropriation », mais au fond ils expriment tous une même opération, un même geste, celui par lequel des éléments physiques, biologiques, psychiques ou techniques sont intégrés, capturés par un être qui les fait siens. »³⁰

L'idée d'une philosophie de possession est évoquée pour la première fois dans « *Monadologie et Sociologie* » de Tarde. Comme le dit Tarde, « la possession est le fait universel »³¹, ainsi pour Whitehead, « la vie est un vol »³², un sujet n'est pas une substance, mais c'est une prise.

5.2.1 « Concréscence », « préhension », « conjonction » chez Whitehead

« Plusieurs entités deviennent une, et il y a une entité de plus. Par leur nature, les entités sont une *pluralité* disjonctive dans le procès de passage à une unité conjonctive. Cette catégorie de l'Ultime remplace la catégorie aristotélicienne de *substance première*. La *production* d'un nouvel être-ensemble est l'ultime notion représentée par le terme *concréscence*. Ces notions ultimes de *production de nouveauté* et d'*être-ensemble concret* sont inexplicables aussi bien en fonction d'universaux plus élevés qu'en fonction des composants participant à la concréscence. »³³

Formé à partir du latin « *concrecere* » (croître avec), le terme concréscence exprime tout d'abord l'idée d'une formation « collective », d'une « association » ou d'un « rassemblement ». ³⁴ Plusieurs substances individuelles s'unissent, composent et forment une nouvelle existence. En ce sens, la concréscence est avant tout un processus. Les existences sont ainsi des concréscences qui se succèdent, se reprennent, s'intègrent à l'intérieur de nouvelles.³⁵ Ainsi l'existence est elle-même une abstraction.³⁶ Chaque nouvelle « entité actuelle » est la concréscence des entités

³⁰ Didier Debaise, *Philosophie des possessions*, s.l., Les Presses du réel, 2011, p. 5.

³¹ D. Debaise, *L'appât des possibles*, *op. cit.*, p.81.

³² Alfred North Whitehead, *Procès et réalité: Essai de cosmologie*, Paris, Gallimard, 1995, 592 p.105.

³³ *Ibid.*, p. 73.

³⁴ Didier Debaise, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

³⁵ Didier Debaise, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

³⁶ M. Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory*, *op. cit.*148.

qui lui préexistent ; elle est la consolidation d'un « lien » qui se forme et qui préserve tout ce qu'il relie et les entités qui sont reliées sont engagées dans une relation inédite, créée par la nouvelle entité.³⁷ Comme une substance, celle-ci devenu un « être » à part entière.

« [I]l y a une succession de phases dans lesquelles de nouvelles préhensions surgissent par intégration de préhensions apparues dans les phases précédentes [...] Le procès continue jusqu'à ce que toutes les préhensions composent une satisfaction intégrale déterminée »³⁸

La phase finale est la satisfaction et en ce sens, la phase initiale est la « pluralité disjonctive ». Le processus est orienté par le mode spécifique de préhension de l'entité actuelle en devenir, ce que Whitehead appelle son « but subjectif » :

« la concrescence est dominée par un but subjectif qui concerne essentiellement l'être créé en tant que '*superject*' final. Ce but subjectif est le sujet lui-même déterminant sa propre création comme constituant un être créé »³⁹

Comme les termes « but subjectif » et « sujet-superject », la question de « prise », d'« abstraction » chez Whitehead est profondément liée à la conception du sujet. Et comme sujet et objet se forment de l'un et l'autre, la question est également liée à l'objet. Le concept de « préhension », est construit à partir du latin « prehendere », qui signifie « prendre », « capturer » ou encore « s'approprier ». Préhender une chose signifie la faire sienne, l'intégrer ou l'incorporer.⁴⁰ Pour Whitehead,

« L'entité actuelle est composite, et analysable ; et ses 'idées' expriment comment, et en quel sens, d'autres choses figurent comme composantes dans sa propre constitution. [...] le terme préhension : il s'agissait d'exprimer l'activité par laquelle une entité actuelle effectue, pour son propre compte, sa

³⁷ Didier Debaise, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

³⁸ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit., p. 79.

³⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁰ Didier Debaise, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

concrétion d'« autres choses »⁴¹

« Une occasion est un sujet sous le rapport de son activité spéciale s'attachant à un objet ; et toute chose est un objet du fait qu'elle provoque une certaine activité spéciale au sein d'un sujet. Un tel mode d'activité est appelé une 'préhension' .»⁴²

Toute entité actuelle est constituée de ses préhensions. Chaque perception ou pensée a des composants qui viennent de l'extérieur. Le caractère vectoriel de la préhension est crucial. Comme le concept de « sujet-superject » qui rejoint les dimensions actuelles et virtuelles, la forme vectorielle se retrouve également dans l'expérience et dans l'événement.⁴³ Les préhensions sont des activités d'existence et non pas des modes de perception. C'est l'être qui est préhension.⁴⁴ Nous voulons souligner ici que « le mode de préhension » est la clé pour imaginer d'autres mondes possibles que l'abstraction réelle du capitalisme actuel. Comme le dit Tarde :

« Depuis des milliers d'années, on catalogue les diverses manières d'être, les divers degrés de l'être, et l'on n'a jamais eu l'idée de classer les diverses espèces, les divers degrés de la possession »⁴⁵

C'est la question de « comment » qui se pose dans la dimension du processus. Whitehead établit une distinction stricte entre les données comme quelque chose qui doit être ressenti, et la façon dont elles se sentiront (comment elles deviendront un ingrédient dans le superjectif, l'unification finale)⁴⁶. Cela reste une question ouverte, encore à déterminer. Didier Debaïse rappelle que le sujet, l'objet et la forme subjective n'ont rien à voir avec la question de la perception. Le sujet est la nouvelle « entité actuelle » ; le donné est une entité actuelle, et enfin la « forme subjective » est la manière par laquelle la nouvelle entité intègre l'ancienne.⁴⁷ L'entité actuelle en

⁴¹ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit., p. 116.

⁴² Alfred North Whitehead, *Aventures d'idées*, s.l., Éd. du Cerf, 1993, p. 231.

⁴³ Didier Debaïse, *Un empirisme spéculatif: lecture de « Procès et réalité » de Whitehead*, Paris, Vrin, 2006, p. 86.

⁴⁴ Didier Debaïse, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

⁴⁵ D. Debaïse, *Philosophie des possessions*, op. cit., p. 5.

⁴⁶ M. Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory*, op. cit., p.148.

⁴⁷ Didier Debaïse, « Vocabulaire des philosophes », éditions Ellipse, 2007, Paris

devenir fait sienne des existences antérieures. Le lien des entités avec toutes les autres ne se fait pas dans un seul mode. La question de la co-existence et de la co-présence de l'actuel et du potentiel est capitale pour penser et pour imaginer le futur d'une manière spéculative, dans le champ de l'art comme dans celui de la politique.

5.2.2 L'être comme capture, sujet possessif

Pour Whitehead, un sujet est le processus même de devenir ensemble d'un certain nombre d'éléments initialement issus d'ailleurs. Ce que Whitehead a appelé la « concrescence d'une occasion actuelle » est ce processus subjectif d'autoproduction. Ainsi nous pouvons voir que le sujet en question n'est pas simplement un sujet humain, mais un sujet mathématique propre à tout ce qui existe⁴⁸, humain comme non-humain, concret comme abstrait. Whitehead a développé la méthode de l'abstraction extensive comme la préhension des mathématiques sur l'expérience immédiate ; il tentait de traiter, au début, l'objet abstrait et plus tard l'événement. Il développe ainsi une théorie empiriste de l'abstraction, dans laquelle le processus abstraitif entier se situe en-deçà de la distinction véritable du sujet et de l'objet. L'abstraction n'est pas intellectuelle mais instinctive et quasi immédiate ; les objets sont abstraits mais ne requièrent pas de jugement ou de synthèse intellectuelle.⁴⁹ Et à partir de 1917, la méthode de « l'abstraction extensive » n'est plus un simple algorithme, purement conceptuel, mais elle s'enracine au cœur de l'expérience sensible. Elle repose ainsi sur une procédure instinctive et immédiate - le principe naturel de convergence - pilier fondamental de la théorie whiteheadienne de l'abstraction. Ce procédé réunit autant les lois de la physique classique - exprimées par des équations différentielles - que l'expérience commune.⁵⁰ Le lien avec l'expérience concrète, dans cette méthode de l'abstraction « extensive » comme préhension mathématique, fut un échec à l'époque.⁵¹ La philosophie de la nature, *via* cette méthode, propose alors une échelle, une hiérarchie continue, des entités les plus

⁴⁸ I. Stengers, « A Constructivist Reading of *Process and Reality* », art cit.

⁴⁹ Guillaume Durand, *Des événements aux objets: La méthode de l'abstraction extensive chez A. N. Whitehead*. Préface de Michel Malherbe, s.l., Walter de Gruyter, 2006, 454 p. 20.

⁵⁰ *Ibid.* 23.

⁵¹ *Ibid.* 187.

concrètes aux entités les plus abstraites, des événements aux objets, du flux ultime aux événements finis, jusqu'aux points euclidiens.⁵²

Il faut souligner encore que la notion de sujet chez Whitehead n'est pas simplement celle du sujet humain : cela est un point essentiel de sa pensée, et c'est pourquoi nous pouvons parler de l'expérience sans sujet, comme « expérience pure » dans l'empirisme radical chez James qui est à la fois subjectif et objectif, ce qui distribue le statut de sujet.

« Un sentir est l'appropriation de certains éléments de l'univers, afin qu'ils entrent à titre de composants dans la constitution interne réelle de son sujet. Les éléments sont les données initiales; ils sont ce que sent le sentir »⁵³

En ce sens, un sentir est avant tout une capture, une manière particulière de posséder, une activité par laquelle quelque chose « s'approprie le donné et le fait sien ».⁵⁴ Cette définition est évidemment très proche de celle de la préhension comme capture des autres entités. Debaïse remarque que chez Whitehead, il n'y a pas de différence essentielle entre les termes « sentir » et « préhender » mais le second met en évidence un aspect important de « l'activité de sentir ». Le terme « préhender » a comme origine première une activité cognitive, une opération de connaissance, le fait de « saisir par l'intelligence quelque chose ». ⁵⁵ Il y a préhension, dans ce sens premier, dès que l'intelligence fait sienne, intègre, ou se saisit d'une proposition, d'une information sur le monde.⁵⁶ Tout acte de préhension est une capture d'un événement antérieur, et si cet événement se prolonge il sera appréhendé par une série d'actes de sentir.⁵⁷ Whitehead utilise plutôt « préhension » pour mettre en évidence les opérations d'appropriations et de captures par lesquelles la « pluralité disjonctive » acquiert de la consistance. Par contre, lorsqu'il veut rendre compte de cette pluralité en tant qu'elle est éprouvée, intégrée par le sujet, il utilise de préférence « sentir ».⁵⁸

⁵² *Ibid.* 25.

⁵³ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, *op. cit.*, p. 371.

⁵⁴ Didier Debaïse, les sujets possessifs, in D. Debaïse, *Philosophie des possessions*, *op. cit.* 246.

⁵⁵ D. Debaïse, *L'appât des possibles*, *op. cit.* p.80.

⁵⁶ *Ibid.* p.80.

⁵⁷ *Ibid.* 82.

⁵⁸ D. Debaïse, *Un empirisme spéculatif*, *op. cit.* 81.

Nous pouvons dire que, finalement, le problème du « sentir » et celui du sujet renvoient l'un à l'autre. La question de la définition du sujet non- humain, non anthropologique, etc., est finalement celle de la définition d'un sentir.⁵⁹ Whitehead extrait une définition du sujet de la lecture de Descartes : c'est un rapport d'unification et d'appropriation des sentirs. Le point fondamental de divergence se situe dans les rapports inverses que les deux établissent entre sujet et sentirs.⁶⁰

« Dans sa propre philosophie, Descartes conçoit le penseur comme créant la pensée occasionnelle. La philosophie de l'organisme inverse cet ordre et conçoit la pensée comme une opération constituante dans la création du penseur occasionnel. Le penseur est la fin ultime par quoi il y a la pensée. Dans cette inversion nous trouvons le contraste final entre une philosophie de la substance et une philosophie de l'organisme. »⁶¹

Soit les sentirs sont premiers et le sujet – l'entité actuelle, pas simplement le sujet humain – est une émergence à partir de ces sentirs, soit, au contraire, c'est le sujet qui est premier et les sentirs sont comme des émanations, des conséquences de son activité propre. Comme le remarque Debaise, cette alternative, ce jeu de bascule, est comme une inversion du cartésianisme et elle est fondamentale pour Whitehead. Il va plus loin encore en généralisant le rapport dans lequel il voit une forme de pensée qui traverse la modernité.⁶²

« Ainsi pour Kant le procès par lequel il y a de l'expérience, est un procès de la subjectivité vers l'objectivité apparente. La philosophie de l'organisme inverse cette analyse et explique le procès comme procédant de l'objectivité vers la subjectivité, à savoir de l'objectivité par quoi le monde extérieur est un donné, vers la subjectivité, c'est-à-dire ce par quoi il existe une expérience individuelle une.»⁶³

Le sentir fait référence au fait que les données du monde sont « intégrées », prises en compte, et qu'elles le sont sous un mode propre. Toutes les expériences révèlent, sous

⁵⁹ Didier Debaise, les sujets possessifs, in D. Debaise, *Philosophie des possessions*, op. cit. 246.

⁶⁰ D. Debaise, *Un empirisme spéculatif*, op. cit. p.82.

⁶¹ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit., p. 257.

⁶² D. Debaise, *Un empirisme spéculatif*, op. cit. p.83.

⁶³ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit., p. 264.

des modalités extrêmement variées, des processus d'intégration ou de capture : la nutrition, les impressions tactiles, la vision ou encore la prédation.⁶⁴ Encore une fois, « les modes » du sentir, de capture, des processus d'intégration sont en question.

Pour Whitehead, c'est l'entièreté de l'univers antécédent qui est capture dans un acte de sentir. Il en fait le principe « ultime » de sa philosophie : « la pluralité, qui est l'univers pris en disjonction, devient l'occasion actuelle unique, qui est l'univers pris en conjonction »⁶⁵ ou encore « le principe métaphysique ultime est l'avancée vers la conjonction à partir de la disjonction, créant une entité nouvelle autre que les entités données en disjonction. »⁶⁶ Dire que tout l'univers est senti, donc capturé ou possédé, selon cette perspective, n'est pas assez. Il y manque une dimension fondamentale : « la trace » de tous les possibles qui accompagnent un sentir.⁶⁷ C'est ce que Peirce appelle dans son « Pragmatisme » un « serait » (*would be*), une possibilité. Ce qui aurait pu être, les choix qui se sont opérés et les sélections qui ont eu lieu, définissent tout autant un sujet que ce qu'il est actuellement.⁶⁸ Le sentir porte avec lui tous ces « serait » (*would be*), ces éventualités qu'il a dû écarter dans son existence effective, toutes les alternatives qui se sont présentées à lui.

Tout sentir positif, toute capture, est accompagné en permanence d'une constellation de sentirs de refus, de rejets de possibles qui amplifient *leur* importance. C'est *cela* que Whitehead veut dire lorsqu'il écrit que « l'actuel ne peut être un simple donné de fait, séparé du potentiel ». ⁶⁹ Tout centre d'expérience est « la capture des données immédiates qui en forment l'environnement, de proche en proche, de l'univers en totalité. »⁷⁰ Une multiplicité de points qui sont autant de centres d'expérience, de perspectives sur l'ensemble de ce qui existe.⁷¹

⁶⁴ D. Debaïse, *Philosophie des possessions*, op. cit. 246.

⁶⁵ A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit., p. 73.

⁶⁶ D. Debaïse, *L'appât des possibles*, op. cit. 83.

⁶⁷ Didier Debaïse, les sujets possessifs, in D. Debaïse, *Philosophie des possessions*, op. cit. 246.

⁶⁸ *Ibid.* 248.

⁶⁹ D. Debaïse, *L'appât des possibles*, op. cit. 86.

⁷⁰ Didier Debaïse, les sujets possessifs, in D. Debaïse, *Philosophie des possessions*, op. cit. 246.

⁷¹ D. Debaïse, *L'appât des possibles*, op. cit. 83.

5.2.3 L'objet comme nature, comme appâts des possibilités

Pour Whitehead, la créativité et le devenir sont des « notions génériques »⁷² au cœur de sa philosophie ; et il faut souligner à nouveau qu'ils ne se réfèrent pas aux êtres humains en particulier. « *Lure* » est ce que Whitehead appelle une proposition, définie comme « conte qu'on pourrait peut-être raconter à propos d'actualités particulières ».⁷³ En d'autres termes, une proposition propose une sorte de potentialité ; elle prévoit la perspective d'une différence⁷⁴. Et cette potentialité ou cette différence est toujours ancrée dans une réalité ou dans un groupe de choses. Ces dernières ont des pouvoirs qui peuvent affecter des choses autres qu'elles-mêmes. Ils nous forcent à les sentir⁷⁵.

« Une *proposition* n'est pas la description d'un état de fait, ni une représentation, ni un jugement, c'est un *appât pour des sentirs* [...] Emettre une proposition, c'est essentiellement appâter une *multiplicité* de sentirs. »⁷⁶

Didier Debaise remarque que le terme d' « appât », choisi pour l'ouvrage « L'appât des possibles : Reprise de Whitehead », provient de la traduction de « *lure* » dans l'idée de « *a lure for feelings* », mot pivot pour Whitehead. Et le terme anglais « *lure* » n'a pas les connotations péjoratives du français. On n'y trouve pas « l'idée d'une apparence trompeuse, d'un appât factice *visant* à tromper quelqu'un, d'un travestissement en vue de cacher *les véritables mobiles d'une action*. »⁷⁷ En ce sens, « *lure* » est simplement quelque chose qui fonctionne pour attirer notre attention. L'allure et la métamorphose sont pour Whitehead des exemples d'un « *lure for feelings* »⁷⁸. Dans le mouvement de l'allure, le réseau des sens est rompu à mesure que la chose émerge violemment de son contexte ; mais dans le mouvement de la métamorphose, la bande de sens est multipliée et étendue, échoisée et déformée, et propagée à l'infini car la chose se perd dans le réseau de ses propres traces ramifiées.

⁷² A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p.17.

⁷³ *Ibid.*, p.256.

⁷⁴ Steven Shaviro, *The Universe of Things: On Speculative Realism (Posthumanities)*, s.l., Lulu Press, Inc, 2016, 149 p.54.

⁷⁵ *Ibid.* 52.

⁷⁶ D. Debaise, *L'appât des possibles*, op. cit., p.134.

⁷⁷ *Ibid.* 134.

⁷⁸ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p.25.

L'univers des choses est surchargé par les deux mouvements à la fois.⁷⁹ La métamorphose est une sorte d'attirance, un mouvement de retrait et de substitution, un jeu continu de devenir. Dans la métamorphose, ce n'est pas la chose qui m'attire, au-delà de ses qualités. C'est plutôt l'irrégularité de ce qui me traverse, car il se déverse et se déplace dans une sorte d'hémorragie protéiforme.

Les qualités d'une chose ou les potentialités qui y sont impliquées, ne sont que leurre de la chose qui se manifeste pour me conduire vers elle.⁸⁰ « *Lure* » a été « proposé pour le sentiment, et lorsqu'il est admis à le sentir, il constitue ce qui se ressent »⁸¹. Quand nous répondons à un *lure* - et même en répondant négativement, en le rejetant – nous sommes amenés à envisager une possibilité, ou à « entrer une proposition »⁸² et donc à ressentir quelque chose que nous n'aurions pas senti dans le cas contraire. Ce qui est capital c'est que Whitehead suggère que les entités interagissent en se « sentant » les unes les autres, autrement dit d'une manière esthétique et non seulement cognitives ou pratique.⁸³ Et pour ceux qui cherchent une esthétique spéculative comme Shaviro parmi les philosophes du réalisme spéculatif, « l'esthétique devient première philosophie »⁸⁴. Et comme le remarque Debaise, dans le concept de préhension chez Whitehead, la distinction est « purement fonctionnelle »⁸⁵. Les « objets » sont des entités déjà existantes - celles qui composent la pluralité disjonctive - et les « sujets » sont les nouvelles entités. Dans un rapport d'individuation, par exemple, certaines entités sont appelées « objets » et d'autres « sujets », mais ce qui est essentiel c'est que dans les deux cas il s'agit bien d'entités actuelles, dont les statuts et les formes d'existence sont les mêmes. »⁸⁶ C'est dans la « réification » d'un lien que nous devons chercher à résoudre la question du dualisme entre le sujet et l'objet.

L'entité, le sujet processif, capture les objets disjoints existants et les intègre pour

⁷⁹ S. Shaviro, *The Universe of Things*, op. cit., p.54.

⁸⁰ *Ibid.*, p.55.

⁸¹ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p.187.

⁸² *Ibid.*, p.188.

⁸³ S. Shaviro, *The Universe of Things*, op. Univ, p.55.

⁸⁴ Harman, Graham, "On Vicarious Causation." *Collapse: Philosophical Research and Development* 2:171-205, 2007, p.205.

⁸⁵ D. Debaise, *Un empirisme spéculatif*, op. cit., p.77.

⁸⁶ *Ibid.* ; p.77.

construire, constituer le nouveau sujet. Le lien tient à ce que l'objet fait partie du sujet, l'objet est présent dans sujet. L'« objectivation » est, selon Debaise, le processus par lequel une entité devient interne à une autre. Ce qui est capital pour nous est que cette « objectivation », ce devenir de l'objet, fait partie d'une construction : la préhension est comme un principe de créativité et du devenir. Autrement dit, cette « objectivation » n'est pas dans un sens critique comme le terme « l'aliénation ». (Il sera utile de remarquer que David Graeber souligne également ce « problème moderniste » sur l'aliénation dans chapitre 4. L'expérience créative comme renversement sujet / objet nous apprend à aller au delà du dualisme. Ce devenir de l'objet, devenir interne à l'autre, c'est le « Devenir-avec ») Il s'agit pour Whitehead d'une logique de redoublement de l'existence, objective et subjective, soit de voir dans la réalité formelle « une existence en soi qui possède en même temps une réalité objective, dans d'autres choses. »⁸⁷ L'existence des objets, des entités de la concrescence, composent la pluralité disjonctive. L'existence objective est celle de ces objets, entités à l'intérieur du sujet. Cette logique du doublement de l'existence concerne toutes les entités. (Nous pouvons dire la distinction de sujet et l'objet est ainsi une question de perspective réciproque. Et cela est encore plus clair chez le philosophe du nouveau matérialisme Karen Barad, qui s'inspire de la physique quantique et prend en considération les outils d'observation ; elle nomme les réalités comme des phénomènes observés, ce que nous étudierons plus loin.)

Pour Whitehead, « chaque réalité est essentiellement bipolaire, physique et mentale »⁸⁸. Whitehead insiste ainsi à la fois sur l'intégrité des « existants particuliers » et sur « la présence cachée de l'ensemble » de la nature. Cela correspond doublement à la manière dont toutes les entités effectuent un double mouvement d'allure et de métamorphose, d'éclatement et de fuite, de singularité absolue et de retraite.⁸⁹ Chaque entité est « entièrement déterminée » en elle-même⁹⁰, mais toutes elles appartiennent toutes à un « monde commun »⁹¹

⁸⁷ *Ibid.*79.

⁸⁸ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, *op. cit.*,p108.

⁸⁹ S. Shaviro, *The Universe of Things*, *op. cit.*60.

⁹⁰ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, *op. cit.*,p26.

⁹¹ Alfred North Whitehead, *La science et le monde moderne*, s.l., Walter de Gruyter, 1994, p. 88.

« Nous nous trouvons dans un monde bourdonnant, au milieu d'une démocratie d'autres créatures »⁹².

Selon nous, cette perspective d'un univers de choses tend fortement vers le non-humain, le post-humain. Pour Whitehead, la perception, le sentiment et l'esthétique sont des structures universelles, pas spécifiquement humaines.⁹³ Comme le souligne Whitehead, « en dehors de l'expérience des sujets, il n'y a rien, rien, rien, rien. »⁹⁴. Au lieu de l'univers des choses, du monde d'objets nous nous trouvons plutôt dans un monde d'expériences ; des propositions, des processus, des devenirs, des flux.

5.3 L'abstraction réelle et la spéculation comme production

« Les abstractions sont réelles mais elles ne sont pas des objets... Mais encore une fois, les objets ne sont plus simplement des objets. Les objets sont à la fois l'incarnation des relations, les transporteurs des relations et les producteurs des relations [...] À cet égard, ils ne peuvent plus être considérés comme des objets innocents, passifs ou des réceptacles de matières. »⁹⁵

La période actuelle est marquée par la montée du capitalisme financier et cognitif et par un dépassement du dualisme dans une théorie matérialiste de la connaissance⁹⁶. Il est important pour nous de revisiter le débat marxiste sur « l'abstraction réelle ». Cette dernière ne désigne jamais une simple illusion⁹⁷, elle indique l'existence, dans les rapports d'échange et de production, d'une pensée antérieure et extérieure à la pensée qui domine notre rapport au monde.

⁹² A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p50.

⁹³ S. Shaviro, *The Universe of Things*, op. cit. 61.

⁹⁴ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p167.

⁹⁵ M. Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory*, op. cit. 161.

⁹⁶ Matteo Pasquinelli, "Capital Thinks Too: The Idea of the Common in the Age of Machine Intelligence", *Open!*, December 2015

⁹⁷ Alberto Toscano, « The Open Secret of Real Abstraction », *Rethinking Marxism*, avril 2008, vol. 20, n° 2, p. 273-287.

5.3.1 L'abstraction réelle/formelle et l'épistémologie de l'im/matériel

L'abstraction formelle est logiquement avant l'abstraction réelle dans laquelle le travail social concret est incorporé dans l'expansion de la valeur abstraite. L'abstraction réelle se réfère en ce sens à la socialisation du travail : « la majorité de la population est prolétarisée : elle n'a pas de moyens, pas de réserves, pour se reproduire en dehors de la vente de sa force de travail pour un salaire. »⁹⁸ Autrement dit, nous travaillons ainsi tout le temps, tout est travail, tout est production dans l'abstraction réelle. La transition entre l'abstraction formelle et réelle est essentiellement liée à la distinction entre la plus-value absolue et relative. Tandis que l'extraction de la plus-value absolue repose sur la quantification du travail (par exemple le temps de travail), l'extraction de la plus-value relative est possible que lorsque le capital a pris le contrôle du processus de production comme les produits.⁹⁹ Cette question de la valeur relative, sociale est pivot dans l'abstraction réelle et nous allons y revenir plus loin. Le capitalisme est selon Alberto Toscano, la culture de l'abstraction par excellence¹⁰⁰. Pour lui, la thèse implicite de Marx sur l'abstraction ne peut pas simplement être réduite entre concret et abstrait, entre empirisme et rationalisme ou même entre matérialisme et idéalisme.¹⁰¹ Il faut noter que c'est exactement là que se trouve la raison pour laquelle une confrontation entre la pensée sur l'abstraction de Whitehead et la pensée marxiste est capitale pour notre travail de recherche.

Toscano remarque que Marx constituait une rupture avec le concept générique, humaniste ou anthropologique d'abstraction, au profit de la notion de l'abstraction réelle. Autrement dit, une abstraction qui n'est pas simplement un fantasme, un détournement ou une illusion, mais comme opératoire, qui constitue une force effectivement à l'œuvre dans le monde¹⁰². Ce mouvement de totalisation à la fois réel et abstrait, est le mouvement du capital comme substance devenue « sujet ». La discussion autour du caractère synthétique du concret est en même temps une

⁹⁸ Marina Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production in Art and Capital*, Queen Mary University of London, s.l., 2012, p. 135.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Alberto Toscano, « The Culture of Abstraction », *Theory, Culture & Society*, juillet 2008, vol. 25, n° 4, p. 57-75.

¹⁰¹ A. Toscano, « The Open Secret of Real Abstraction », art cit.

¹⁰² *Ibid.*

discussion sur la nature de la production. Ici, le caractère « concret » est comme le processus de « concrescence » du capital, dans le terme de Whitehead.

Alfred Sohn-Rethel, dans « *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology* », forge une sorte de « critique de l'épistémologie » marxiste en tant qu'elle est fondée sur la découverte d'une « identité entre les éléments formels de la synthèse sociale et les composantes formelles de la cognition »¹⁰³, identité qui peut s'inscrire dans l'analyse formelle de la marchandise. Ce que fait Sohn-Rethel, c'est une véritable expropriation de la pensée abstraite.¹⁰⁴ Cette analyse épistémologique est capitale pour notre recherche. En considérant la réalité sociale et matérielle de la cognition, il fait valoir la pensée abstraite qui se retrouve dans la forme-marchandise, et la solidarité entre l'abstraction et le capitalisme. Comme le dit Whitehead, l'abstraction précède la pensée, mais, plus précisément, c'est l'activité sociale de l'abstraction qui joue le rôle central dans l'analyse de l'abstraction réelle. Sohn-Rethel soutient que c'est « l'action d'échange, et l'action seule, qui est abstraite »¹⁰⁵. L'essence de l'abstraction de la marchandise est qu'elle n'est pas induite par la pensée. Elle ne provient pas de l'esprit des hommes, mais de leurs actions. L'absence complète de qualité, une différenciation purement quantitative et par l'applicabilité à tout type de produit et de service pouvant se produire sur le marché.¹⁰⁶

Comme le dit Virno, « le devenir *chose* d'une pensée : c'est ça l'abstraction réelle ».¹⁰⁷ Sohn-Rethel va encore plus loin en disant que l'abstraction réelle est aussi un rapport, ou même une chose, qui devient *ensuite* une pensée. Dans ce sens- là, Toscano nous démontre que plutôt que d'une préoccupation idéologique d'un réel concret ou d'une essence cachée que les abstractions du capital peuvent dissimuler, le secret de l'abstraction réelle est précisément un secret ouvert, tiré des opérations du

¹⁰³ Sohn-Rethel, Alfred (1978) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. London: Macmillan, p.14.

¹⁰⁴ A. Toscano, « The Culture of Abstraction », art cit.

¹⁰⁵ Sohn-Rethel, Alfred (1978) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. London: Macmillan, p. 26

¹⁰⁶ Sohn-Rethel, Alfred (1978) *Intellectual and Manual Labour: A Critique of Epistemology*. London: Macmillan, p. 20.

¹⁰⁷ P. Virno, *Grammaire de la multitude. Pour une analyse des formes de vie contemporaines*, trad. V. Dassas, Paris, Éditions de l'éclat et Conjonctures, 2007, p. 67.

capitalisme.¹⁰⁸ Autrement dit, la forme la plus pertinente de l'abstraction réelle réside dans l'équivalence des formes de la valeur, dans la forme marchandise.

5.3.2 La production artistique et la création de la forme de valeur

Nous sommes avons vu la question du *ready-made*, de la production artistique comme manipulation médiatique, stratégie, mise-en-situation, travail immatériel et essentiellement construction sociale comme production d'une aura, et de la forme de valeur. Comme la spéculation sur des valeurs esthétiques depuis la *tulipomanie* hollandaise, il faut remarquer le caractère non fonctionnel et pourtant déterminant de la bourse par rapport à la production industrielle. La spéculation financière du capitalisme actuel serait au cœur de « l'imaginaire institué » des sociétés¹⁰⁹. A l'époque des critiques de l'industrie culturelle, et contrairement au cinéma, l'art semble avoir échappé à son destin apparemment fatal d'être transformé en produits multiples par une industrie culturelle. Mais aujourd'hui nous sommes dans une époque où l'exception économique de l'art, après la culture, est devenu une règle généralisée. L'art est un terme générique pour des produits qui n'ont pas de prix, mais qui ont un prix néanmoins.¹¹⁰ Ces produits sont ainsi prototypes de la forme de marchandise comme désir vide.

En réalité le capital financier ne peut y avoir de *creatio ex nihilo* de valeur sans l'exploitation de la force de travail et ainsi dépend en réalité la prolétarianisation et de la précarisation du travailleur à l'autre bout du monde, dans les pays du tiers monde.¹¹¹ Cette capacité du secteur financier à créer tout à coup de la valeur, apparemment à partir de quasiment rien, ressemble à la production de la valeur pour l'art et notamment dans les segments les plus commerciaux du monde de l'art. Pour la curatrice et chercheuse Marina Vishmidt, l'abstraction réelle est une catégorie spéculative et elle prend l'exemple de la production artistique pour illustrer qu'elle

¹⁰⁸ A. Toscano, « The Open Secret of Real Abstraction », art cit.

¹⁰⁹ Brian Holmes, « La performance spéculative: Art et économie financière », *Multitudes*, 2007, vol. 28, n° 1, p. 45.

¹¹⁰ Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture* (Berlin: Sternberg Press, 2009), 29.

¹¹¹ Steyn Bergs, *Art, Money and the (Re)production of Value*, onlineopen.org

encore plus spéculative lorsqu'on l'applique aux processus de travail eux-mêmes.¹¹² A côté de Randy Martin, qui se penche sur le rapport entre le produit dérivé et le mouvement chorégraphique que nous avons étudié précédemment, Vishmidt considère la spéculation comme mode de production dans l'art. Et la véritable question est pour elle la crise de la valeur lorsque l'art et le capitalisme financier produisent quasiment de la même manière, avec la spéculation comme logique du travail et en ne cherchant pas à produire la valeur mais « la forme » de la valeur. Comme désir vide d'une *star* en scène ou bien de la *tulipomanie* hollandaise, cette forme de la valeur est purement relative, sociale.

Selon Luc Boltanski, c'est « l'économie des singularités »¹¹³ dans le processus de transformation de l'objet en œuvre qui relie le capitalisme financier et la production au monde de l'art. Lorsqu'une idée est placée sur un support, l'objet reçoit les propriétés d'une œuvre qui a une identité, l'intentionnalité de son créateur, comme le résultat de la projection de l'*agency* d'un sujet sur un objet. C'est la croissance de la valeur d'exposition qui donne à une œuvre l'autorité sur laquelle repose la croissance de sa valeur marchande. Ces deux formes de valorisation se manifestent par le processus de circulation d'une œuvre. À l'instar des biens économiques en général, un travail ne peut acquérir de valeur que par « la circulation ». Pour lui, cela maintient et même renforce la relation qui relie une œuvre unique à un créateur unique. La production d'une œuvre comme forme de valeur est une construction sociale. Comme nous l'avons étudié dans la première partie, l'art prend vie en entrant dans la circulation et devient de plus en plus quelque chose d'« autonome » qui performe, qui travaille et qui fonctionne. Il se rapproche encore plus ainsi de la marchandise. Comme l'affirme Stewart Martin, ces deux formes d'illusion sont condensées chez Marx.

« L'une est la tentative de lire la valeur des qualités sensuelles des produits de base. C'est une illusion de la sensibilité de la marchandise. L'illusion est

¹¹² M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production in Art and Capital*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹³ Luc Boltanski From Object to Œuvre. The Process of Attribution and Valorization of Objects, in Michal Hrgsz Kozłowski, *Joy Forever: the political economy of social creativity*, London, Mayflybooks, 2014.

«perçue par» en sachant que la valeur n'est pas sensuelle, mais abstraite, un quantum du temps de travail abstrait. »¹¹⁴

Et, ce qui est capital pour nous, l'autre illusion est elle « une inversion du sujet et de l'objet. »

« [...] une illusion de l'autonomie de la forme-valeur, de la tentative naissante de capitaux pour se réaliser, en tant que valeur auto-valorisante, indépendamment de sa constitution par le travail vivant. »¹¹⁵

Et comme le souligne Martin, cette illusion d'une inversion du sujet et de l'objet est à la fois la cause et le résultat de la première illusion. Et cette association de l'illusion d'une présence sensuelle et de l'illusion de l'autonomie de la valeur, ce lien entre ces deux illusions est un pivot. Inspiré par Adorno, Martin soutient que « l'œuvre autonome est une marchandise emphatiquement fétichisée, (...) une fixation sensuelle de l'abstraction, de la forme-valeur »¹¹⁶. Et dans le même sens que le processus d'attribuer l'*agency* à l'objet dans le processus de l'objet à l'œuvre comme remarque Boltanski, la « fixation sensible » de l'illusion sur une marchandise signifie également que la marchandise artistique est transformée fortement en sujet.

« Pour Marx, c'est la forme marchandise, c'est la forme valeur qui sont les clés du capitalisme [...] Dans son récit, les produits et la valeur sont en eux-mêmes relationnels. »¹¹⁷

Passer de l'abstraction formelle à réelle signifie passer d'une production quantitative à une production qualitative. Il s'agit plutôt d'une pratique qui crée de la valeur de manière artificielle, sociale et relationnelle. La production matérielle et la création de

¹¹⁴ Stewart Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity," *Radical Philosophy* 146 (Nov.-Dec. 2007)

¹¹⁵ Stewart Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity," *Radical Philosophy* 146 (Nov.-Dec. 2007)

¹¹⁶ Stewart Martin, "The Absolute Artwork Meets the Absolute Commodity," *Radical Philosophy* 146 (Nov.-Dec. 2007)

¹¹⁷ M. Halewood, *A. N. Whitehead and Social Theory, op. cit.*161.

valeur semblent avoir changé de place.¹¹⁸(Nous voulons ici souligner l'importance de l'étude des nouveaux matérialismes à laquelle nous travaillerons plus loin.) Puisque l'art absolu et les pouvoirs de *creatio ex nihilo* des artistes sont devenus des modèles idéels de production, la création de valeur précède désormais le type d'activité productive dans le marché financier globalisé. Le travail artistique, créatif comme directement productif de valeur, n'est plus du tout exception¹¹⁹ et il est même devenu la règle¹²⁰. Il faut aussi souligner que le calcul du travail investi dans une seule marchandise devient extrêmement complexe à l'époque actuelle de l'économie de l'attention, des plateformes et d'Uber. La production de valeur fait de plus en plus place à l'extraction de la valeur et à la redistribution.¹²¹ Il est possible d'analyser les facteurs qui font partie de la construction de la valeur d'un produit, mais seulement d'une manière relative. Il est devenu impossible de dévoiler la valeur vraie et absolue de la marchandise-fétiche ; tout comme c'est impossible pour l'art absolu qui construit sa propre aura comme organisme vivant et comme art ready-made.

5.4 La construction, L'art comme machine de l'abstraction,

Dans « *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art* », Antonio Negri écrit sur l'abstraction et l'art :

« [...] l'art à partir du moment où il est devenu abstrait - à partir du moment quand, dans l'abstraction, elle révélait une nouvelle qualité d'être. [...]

L'art a toujours anticipé les déterminations de la valorisation : il est donc devenu abstrait en parcourant un développement réel, en créant un nouveau monde à travers l'abstraction. »¹²²

¹¹⁸ Steyn Bergs, Art, Money and the (Re)production of Value, onlineopen.org

¹¹⁹ Steyn Bergs, Art, Money and the (Re)production of Value, onlineopen.org

¹²⁰ Sven Lutticken, « THE COMING EXCEPTION Art and the Crisis of Value », *NEW LEFT REVIEW*, 2016, n° 99, p. 111-138.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Antonio Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, s.l., Fayard/Mille et une nuits, 2009, 52 p.4.

La production de la nouveauté est au centre de l'abstraction pour l'art qui provoque « un nouveau monde » à venir. Cela est clairement dit dans le concept d'art comme machine d'abstraction chez Deleuze et Guattari, pour qui cette machine ne fonctionne « pas pour représenter, même quelque chose de réel, mais [pour construire] un réel à venir, un nouveau type de réalité »¹²³. A partir de la caractéristique d'« orientation future » de la machine abstraite de l'art qui appelle un peuple à venir, Simon O'Sullivan remarque que ce qui est vraiment nouveau, c'est « un nouveau spectateur ou participant et sa propre production de subjectivité [...] le changement d'attitude [...] est celui que ces artistes et leur public partagent [...] c'est notre attitude en tant que participants avec un tel art »¹²⁴. Autrement dit, un art qui produit un public, un peuple, qui s'engage à construire le futur et non pas simplement à l'imaginer. (Cela est la raison pour laquelle les approches de l'engagement chez Bruno Latour et chez Isabelle Stengers sont toujours liées directement à la spéculation.) Cette question de l'orientation future qui émerge de la production de la nouveauté et qui fait émerger des enjeux de spéculation au niveau politique nous apparaît essentielle ; davantage que de chercher à dépasser le dualisme simplement à un niveau esthétique, ce qui ne pourrait qu'être rapidement récupéré par le marché d'art.

5.4.1 Construire le nouveau sujet dans une rencontre affective

Dans une perspective proche de Whitehead, le rapport entre la machine de l'abstraction et l'expérience artistique de l'in/fini est, selon Deleuze et Guattari, comme une rencontre affective. Il s'agit de faire sentir authentiquement des possibilités qui émergent. Construire une machine abstraite, c'est construire la construction elle-même. L'art est le premier principe de la machine abstraite : il est réel et non représentatif.¹²⁵ Deleuze et Guattari reviennent sans cesse sur ce principe. Il s'agit d'un mécanisme vital d'un monde toujours émergent, celui de la création qui

¹²³ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*, s.l., Éd. de Minuit, 1972, 645 p.177.

¹²⁴ O'Sullivan, Simon, *From Aesthetics to the Abstract Machine*, in Stephen Zepke et Simon O'Sullivan, *Deleuze and Contemporary Art*, s.l., Edinburgh University Press, 2010., p.192.

¹²⁵ Stephen Zepke, « Art as Abstract Machine: Guattari's Modernist Aesthetics », *Deleuze Studies*, mai 2012, vol. 6, n° 2, p. 224-239.

opère au niveau du réel. Ouvrir un monde, construire un nouveau type de réalité, c'est la base ontologique du monde sur une machine abstraite qui guide son devenir.¹²⁶ La machine abstraite crée une nouvelle réalité, construit de nouvelles manières d'être, mais reste inséparable de cette innovation de l'existence. Elle est la condition entièrement immanente du nouveau et agit comme des mécanismes qui guident le monde sur son « vol créatif »¹²⁷. Nous y reviendrons lorsque nous étudions l'engagement spéculatif et cosmopolitique chez Isabelle Stengers qui souligne le retour sur terre après le saut spéculatif.

Comme le remarque O'Sullivan, l'esthétique, pour Deleuze et Guattari, n'est pas la détermination des conditions objectives de toute expérience possible, ni les conditions subjectives d'une expérience réelle comme belle. L'esthétique implique plutôt la détermination de conditions réelles qui ne sont pas plus larges que l'expérience elle-même. L'esthétique est donc inséparable de l'ontologie, car l'expérience est, pour Deleuze et Guattari, irréductiblement réelle. Ce qui est en jeu avec l'esthétique est ce que Deleuze appellerait une véritable « rencontre » en mettant en avant la qualité affective qui implique en soi le court-circuit de certaines de nos capacités cognitives et conceptuelles. O'Sullivan ajoute à cela que telle rencontre pourrait aussi rompre certains circuits de réception et de consommation et d'autres habitudes de « spectateurs »¹²⁸. L'orientation future concerne une communauté, un peuple – parfois une société, une nation - à venir. En d'autres termes, il s'agit d'une création sociale, une invention de la forme sociale et de son public dans le futur. Pour Deleuze, l'avenir détient une sorte de potentiel qui peut être déployé dans le présent. L'art attire particulièrement son propre public, il appelle un peuple à être. Encore une fois, nous pourrions dire qu'un tel art n'est pas seulement fait pour un sujet existant dans le monde, mais pour tirer un nouveau sujet à partir de ce qui est déjà en place. L'art fonctionne comme un objet intentionnel de subjectivation, tout en affirmant d'un nouveau peuple qui est déjà là.¹²⁹ Autrement dit,

¹²⁶ Stephen Zepke et Lisa Yun Lee, *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, s.l., Psychology Press, 2005, 330 p. 2.

¹²⁷ G. Deleuze et F. Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, op. cit.233.

¹²⁸ O'Sullivan, Simon, From Aesthetics to the Abstract Machine, in S. Zepke et S. O'Sullivan, *Deleuze and Contemporary Art*, op. cit., p.192.

¹²⁹ O'Sullivan, Simon, From Aesthetics to the Abstract Machine, in *Ibid.*, p.204.

« [L]a machine abstraite opère à l'interstice entre fini et infini, elle déterritorialise le monde concret. Et la vie est à la fois exprimée et construite, et par laquelle l'art restitue le fini à sa dimension infinie. »¹³⁰

Ainsi l'art comme machine de l'abstraction redéfinit l'expérience par laquelle ses conditions objectives et subjectives se dissolvent dans le réel. L'art, en ces termes, est une autogenèse exprimant le monde en construisant l'expérience.¹³¹ Comme le dit Negri « il n'y a jamais eu d'alternative au monde, mais toujours une alternative dans le monde. »¹³² L'art devient un domaine d'expérimentation qui ouvre la voie à des modes d'existence alternatifs, affirmant de nouvelles réalités, de nouvelles communautés et de nouvelles méthodes d'auto-organisation. Dans cette perspective-là, O'Sullivan considère « l'orientation future » comme ce qui définit l'art : cette orientation n'est pas nécessairement invalide même si cet art est situé dans une galerie ou une autre institution. Pour lui, le champ de la machine abstraite, c'est-à-dire le champ futur, pourrait alors être compris comme champ opératoire de l'art lui-même.¹³³

L'art, pour être activé, nécessite la préparation préalable du participant qui soit ouvert au pouvoir de déterritorialisation de l'art et à son pouvoir affectif notamment. Il fonctionne à la frontière entre un présent et un futur donné, qui est « fait » dans le présent et appelle quelque chose à venir. Le ready-made pour Guattari est plutôt un mécanisme par lequel l'esthétique devient le processus de transformation ouvrant de nouvelles possibilités pour la vie.¹³⁴ C'est un processus vital qui construit des territoires existentiels à partir d'affects, un fonctionnement qui se trouve dans la nature, dans le comportement animal : les marques territoriales. Dans l'art, cela fonctionne comme le déclencheur d'une constellation d'univers référentiels. Les affects générés dépassent les conditions de possibilité de la relation sujet-objet. Il constitue un « paradigme esthétique » qui n'est pas distribué par les divisions de sujet-

¹³⁰ S. Zepke et L.Y. Lee, *Art as Abstract Machine*, op. cit. 8.

¹³¹ *Ibid.* 4.

¹³² A. Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, op. cit., p.9.

¹³³ O'Sullivan, Simon, *From Aesthetics to the Abstract Machine*, in S. Zepke et S. O'Sullivan, *Deleuze and Contemporary Art*, op. cit., p.205.

¹³⁴ Zepke *The Readymade, Art as the Refrain of Life*, in *Ibid.*, p. 33-44.

objet ni de forme-contenu, mais crée plutôt une « subjectivation » qui se cristallise dans un processus continu et non-linéaire.¹³⁵

En faisant du ready-made un acte génétique comme fondement de l'art, Deleuze et Guattari transforment l'art en vie en faisant de la vie un processus fondamentalement esthétique. Il faut remarquer que c'est cela l'importance de la philosophie spéculative de Whitehead et des discussions sur l'abstraction, la concrescence comme prise, comme fonctionnement de base de la nature, de la pensée elle-même. Comme l'animal qui construit un territoire, l'acte du processus ontogénétique inclut l'expérience de son public, c'est une fonction ontologique du « devenir cosmique » et de la « création continue ». Si nous pouvons dire que le ready-made de Duchamp a fait de n'importe qui un artiste, le ready-made de Guattari peut être réalisé par n'importe quel animal dans le paradigme esthétique. Nous pouvons ainsi penser le rôle de l'artiste, créateur depuis une toute autre perspective.

5.4.2 Le sujet spéculatif comme capital humain et comme résistance

«[L]e processus d'abstraction déterminée est entièrement donné au sein de cette illumination prolétarienne collective : c'est donc un élément de critique et une forme de lutte.»¹³⁶

L'abstraction est, pour Antonio Negri, au cœur de « la méthode de tendance antagoniste comme un processus de connaissance collective »¹³⁷. Le commun est une force d'abstraction supérieure au capitalisme. Comme le concept de la machine peut être répressif et révolutionnaire à la fois, l'abstraction est à la fois mouvement du capital et mouvement possible de résistance contre lui.¹³⁸ C'est dans cette perspective-là que nous voyons la situation actuelle du nouveau sujet spéculatif : « pour participer à une société où la spéculation n'est pas seulement structurellement

¹³⁵ Zepke *The Readymade, Art as the Refrain of Life*, in *Ibid.*, p. 33-44.

¹³⁶ Antonio Negri, *Marx oltre Marx : Quaderno di lavoro sui Grundrisse*, Feltrinelli, Milan, 1979, p. 66.

¹³⁷ Matteo Pasquinelli et Yves Citton, « Le travail de l'abstraction », *Multitudes*, 14 octobre 2014, n° 56, p. 49-55.

¹³⁸ *Ibid.*

imposée, mais affirmée de manière normative.»¹³⁹ Comme la signature de l'artiste et le *Self-Branding*, la spéculation sur le capital humain est devenue un des principes de la logique du néolibéralisme. Dans la foule de *Zombie*, nous sommes tous précédés par l'appel d'une mobilisation totale en tant qu'« agents de prise de risque et de maximisation de la croissance de leur propre capital »¹⁴⁰. D'une manière paradoxale, la subjectivité artistique comme *Self-Branding* peut être une exception libératrice au travail salarié. Même si elle reflète et incarne le capital à échelle subjective¹⁴¹, la capacité du vivant, comme la forme de valeur et comme l'art absolu, est la force de lutte comme la machine de l'abstraction plus fondamentale, ainsi toujours plus forte, plus en avance. En tant que mode de production, même si la spéculation est devenue processus d'abstraction réelle d'aujourd'hui, elle fonctionne comme machine de l'abstraction dans la nature et dans l'art – et elle est depuis toujours le fondement du mode de production de la vie.

« [...] penser des modèles alternatifs de production de la subjectivité au-delà de ceux proposés par le néo-libéralisme qui, malgré ses prétentions, produit de plus en plus un individu aliéné, atomisé et homogénéisé. En effet, à un moment où le temps et l'espace ont été colonisés, ces digories alternatives du sujet - et de la relation finie-infinie - deviennent cruciales et en elles-mêmes politiquement chargées. »¹⁴²

Inspiré par la pensée post-kantienne comme par le réalisme spéculatif, Simon O'Sullivan développe une théorie du sujet basée surtout sur Félix Guattari, comme une réponse actuelle. Pour lui, ce n'est pas le sujet qui est exclu du « grand dehors » pour reprendre les mots de Meillassoux, mais « plutôt un sujet qui fait lui-même partie de cet objet, une finitude tissée dans le tissu même de l'infini. »¹⁴³ Il postule que la construction de théories sur le sujet est cruciale pour la politique, et que l'art est une technologie importante dans la production de la subjectivité au sens où l'art « offre un modèle de subjectivité au-delà des impasses dans lesquelles cette dernière

¹³⁹ M. Vishmidt, *Speculation as a Mode of Production in Art and Capital*, op. cit., p. 141.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴² Simon O'Sullivan, *On the Production of Subjectivity: Five Diagrams of the Finite-Infinite Relation*, s.l., Palgrave Macmillan, 2012, 318 p.4

¹⁴³ *Ibid.*1

peut se retrouver dans le capitalisme tardif. »¹⁴⁴ En proposant une subjectivité spéculative en opposition au « sujet tel qu'il est », il tente de définir le sujet au-delà ou en dehors de la production de la subjectivité, la subjectivité au-delà d'un sujet, au-delà de lui-même qui est non cartésien, et qui est

« [...] à la fois pragmatique et spéculative en ce sens que sa production doit être réalisée dans notre monde contemporain, mais qu'elle n'est pas réductible aux options de style de vie qui sont typiquement proposées. »¹⁴⁵

Le sujet en tant que sujet non-humain, opposé au « sujet tel qu'il est », ce qui l'amène à travers l'état pré-humain de Spinoza et les états post-humains de Nietzsche. Il propose le corps et la pensée comme inextricablement liés (ce qui sera l'un de nos intérêts principaux à étudier les nouveaux matérialismes.) Comme pour les philosophes du réalisme spéculatif, la question au centre est l'écart entre fini et infini, autrement dit entre sujet et objet. Ce qui fait vraiment la différence c'est que O'Sullivan aborde ce problème non pas seulement par des philosophies mais également par des pratiques qui refusent un tel écart, en posant un continuum entre le fini et l'infini (ou le sujet et le monde). Ce qui est capital c'est que cette question ancienne de la relation fini-infini est aussi « le terrain d'opération du capitalisme dans la mesure où il exploite maintenant notre potentiel ou notre capacité de production. »¹⁴⁶ Il cherche en ce sens à situer une solution spécifique au problème de notre finitude à notre époque de l'abstraction réelle ou il y a plus de dehors. Pour lui, l'infini comme « ressource » du sujet fini est peut-être la clé de la contestation politique. Autrement dit, c'est par la création de la spéculation, par la machine de l'abstraction que nous pouvons peut-être trouver les solutions.

« Poser un pont, ou continuum, entre le fini et l'infini [...] identifie une sorte de contre-tradition à une philosophie post-kantienne qui maintient le fossé entre [...] sujet et objet - encore une fois, un écart entre le fini et l'infini. »¹⁴⁷

¹⁴⁴ *Ibid.*2

¹⁴⁵ *Ibid.*1.

¹⁴⁶ *Ibid.*5.

¹⁴⁷ *Ibid.*5.

Dans un tel continuum se produit une transformation du « sujet tel qu'il est », démontrant la mutabilité du sujet en soi. Le médium est le corps, spécifiquement exprimé en termes spinoziens : un corps qui s'étend dans le monde comme faisant partie du monde et est plus intelligent que nous, et avec lequel les intensités ou les affects du corps sont le monde (ils sont à la fois 'de nous' et 'pas de nous'). Autrement dit, le corps, en tant que site de la relation fini-infini, est le site clé de la politique d'aujourd'hui. O'Sullivan propose la « subjectivité spéculative », qui n'accède pas à l'extérieur par la connaissance et la rationalité - mais plutôt par la pratique. Il insiste ainsi sur des approches plus pragmatiques pour mettre en parallèle le spéculatif comme chez Deleuze et Guattari.¹⁴⁸ Ce sujet spéculatif existe de manière aiguë dans les occurrences des pratiques de l'art. A travers la pratique, il propose une méthode de confrontation de l'infini via la production continue du sujet spéculatif toujours et déjà infini, et en effet incarnant l'infinitude. Il appelle à faire la différence entre

« [L]es pratiques qui contrôlent et celles qui libèrent (on pourrait appeler cela la créativité du capital contre la créativité contre le capital). »¹⁴⁹

En ce sens, « l'affect » est selon lui le champ de bataille de la subjectivité. Il remarque la cartographie affective des rencontres productives qui augmentent notre capacité à agir dans le monde, cette cartographie chez Deleuze

« [...] n'est qu'une étape dans un programme en cours vers la réalisation de cette troisième sorte de connaissance... un état de désintéressement impliqué et de compassion - en regardant un monde d'intensités pures. C'est aussi l'expérience de l'éternité dans la durée [...] C'est une sorte d'état non-humain, en fait une subjectivité « au-delà ». »¹⁵⁰

En d'autres termes, avec la construction il ne s'agit pas seulement d'une machine abstraite, mais de la construction elle-même.¹⁵¹ La machine abstraite est le mécanisme de la création qui opère au niveau du réel ; elle opère à l'interstice entre fini et infini pour remettre en contact avec ses flux vivants. Le sujet spéculatif tourné

¹⁴⁸ *Ibid.* 169.

¹⁴⁹ *Ibid.* 7.

¹⁵⁰ *Ibid.* 172.

¹⁵¹ S. Zepke et L.Y. Lee, *Art as Abstract Machine*, *op. cit.*

vers une production spéculative de subjectivité, c'est d'une part, aller au-delà de l'idée de la production, et d'autre part, aller au-delà de l'idée de la subjectivité. Ce qui est capital c'est qu'il ne s'agit plus uniquement de nouvelles « formes de subjectivité » mais plutôt de nouvelles « formes d'organisation » de la subjectivité.¹⁵² Effectivement, ce ne sont là pas les mêmes pratiques. Car la production d'un état au-delà de la subjectivité consiste notamment à ré-inventer, à re-construire le mécanisme de construction de sujet qui permette d'« accéder » à cet « au-delà », cet infini.

6 CHAP 6. L'engagement spéculatif vers Commoning posthumainiste

Après avoir étudié les conceptions de l'abstraction de diverses perspectives dont celle de Whitehead et celle marxiste, nous pouvons dire qu'il est possible de s'appropriier le terme de spéculation de manière très différente. La spéculation sur les marchés est liée aux prix futurs et au risque. Tandis que la spéculation au sens philosophique concerne généralement l'existence. La spéculation se réfère à une revendication sur l'existence éternelle de quelque chose autrement inaccessible ou non démontrable. La notion de « spéculation » a une histoire longue et complexe dans la philosophie, la théologie et l'art au moins depuis le début du Moyen Age, où elle désignait les capacités des outils matériels et conceptuels qui provoquaient des modes de connaissance et de pensée qui rassemblaient le visible et l'invisible.¹⁵³ Dans la spéculation face à l'invisible, l'incertitude, l'inconnu, nous pouvons remarquer une dimension de risque qui peut apporter une contribution, d'une part, pour les transformer en profit, d'autre part, pour nous engager avec les futurs. Ce dernier cas est celui de la machine d'abstraction de l'art qui construit un peuple à venir et pour laquelle l'engagement spéculatif est « pour » le monde et « rester avec », « devenir avec » les multiplicités des complexités du monde.

¹⁵² S. O'Sullivan, *On the Production of Subjectivity*, *op. cit.*7.

¹⁵³ Alex Wilkie, Martin Savransky et Marsha Rosengarten (eds.), *Speculative research: the lure of possible futures*, London ; New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017, 236 p.

A la suite de la philosophie de Whitehead, Brian Massumi et Isabelle Stengers développent des approches spéculatives et des philosophies engagées pour le futur en mettant l'accent sur la créativité et la pratique et non seulement sur la pensée et l'imagination. Face à la crise actuelle de l'Anthropocène comme un des derniers problèmes de notre époque, la pensée spéculative nous permet de dépasser les impossibilités en engageant à penser avec les multiplicités des dimensions, vers une politique au-delà de l'humain, au delà de l'Anthropocentrique. Stengers et Bruno Latour remettent à jour le concept de « cosmopolitisme » pour réintégrer ceux qui étaient exclus de la politique. En prenant en considération le non-humain comme humain, la nature comme culture, le scientifique comme socio- politique, composer un monde commun n'est plus seulement une question de « avec qui » mais « avec quoi ». Dans cette approche spéculative, c'est avec les éléments des dimensions d'incertitude, d'invisibilité, d'impensable, autrement dit, avec des autres. Et avec Donna Haraway, nous allons étudier cet art de « devenir-avec » d'une approche plus scientifique, plus bio-centré. Ses pensées posthumanistes féministes ont une forte influence sur certaines philosophes nouveaux matérialistes pourtant elle se manifeste aujourd'hui qu'elle est « compost-iste » plus que « posthuman-iste » face à l'Chthulucène au lieu de l'Anthropocène.

Tout comme le penseur fait partie du cosmos, notre corps, notre pratique, fait partie de ce monde commun toujours en train de devenir. Plus encore que socio-politique, c'est une question profondément esthétique lorsqu'il s'agit d'assembler, de composer, d'imaginer et de donner forme à ce monde commun. Plus que l'imaginer, l'engagement spéculatif consiste à s'engager avec l'idée ressentie, avec les possibilités d'une autre histoire, d'un peuple, d'un nouveau « nous » à devenir et à se mettre dans l'action de les appliquer. Depuis une perspective écologique au sens large, il s'agit d'une nouvelle conception de la pratique, de remettre la machine de l'abstraction, l'art, la créativité, au travail sur le bon chemin, vers la re-composition, la re-construction d'un monde commun.

6.1 Le dépassement des im/possibles et la philosophie activiste spéculative-pragmatique

Dans la vie de tous les jours, nous spéculons en tant qu'individus lorsque nous prenons le risque de quitter un chemin pour aller ailleurs, de prendre une décision, lorsque nous établissons une relation avec l'avenir. La spéculation est une composante nécessaire de l'action humaine.¹⁵⁴ Il s'agit de repenser le terme « spéculation », discrédité par la logique de profit financière pour que son sens sensible puisse devenir possible. Ce sens alternatif du spéculatif ne constitue rien d'autre qu'une « lutte contre les probabilités », comme le propose la philosophe Isabelle Stengers.¹⁵⁵ À partir de ce point de vue, les possibilités spéculatives émergent de l'éruption de ce qui, du point de vue de l'impasse du présent, semble impossible. Notre temps est marqué par les éruptions inattendues des impossibles qui dépassent notre anticipation et ouvrent des futurs possibles. A la suite de Whitehead et d'autres philosophes pragmatistes, Brian Massumi et Isabelle Stengers ont des approches spéculatives qui étayent leurs philosophies engagées. Nous l'étudierons d'abord avec Massumi, lui qui prend considération l'aspect esthétique comme spéculatif.

Le philosophe Brian Massumi développe une philosophie activiste qui se situe entre le pragmatique et le spéculatif, entre l'aspect politique (relationnel et participatif) et l'aspect esthétique (qualitatif et créatif).¹⁵⁶ A partir d'un fondement de duplicité chez William James et chez Whitehead, c'est une philosophie fondamentalement non cognitive qui ne nie pas qu'il existe une duplicité entre le subjectif et l'objectif mais qui accepte la réalité des deux. Emprunté à l'« empirisme radical » de James, dont le concept d'expérience « pure » est « pratiquement à la fois subjectif et objectif » (James 1996a, 130), chargé de potentiel et en état vierge. Le principe fondamental de l'empirisme radical est que « tout ce qui est expérimenté est réel d'une certaine manière et que tout ce qui est réel est en quelque sorte connu »¹⁵⁷. L'aspect de la duplicité relationnelle-qualitative chez Whitehead est au cœur de la philosophie activiste et c'est cette multiplicité qui constitue véritablement un « événement ». La dimension relationnelle de l'événement tient à ce que l'expérience se meut dans une activité en plus de sa propre activité. C'est l'événement sous l'aspect de

¹⁵⁴ Dave Beech, Anders Hultqvist, Valérie Pihet, introduction, PARSE Journal Issue #7, 2017

¹⁵⁵ Didier Debaise et Isabelle Stengers, « L'insistance des possibles: Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, 2016, vol. 65, n° 4, p. 82.

¹⁵⁶ B. Massumi, *Semblance and Event*, op. cit.12.

¹⁵⁷ *Ibid.*10.

sa participation immédiate à un monde d'activité plus grand que le sien. La dimension qualitative de l'événement est sa supériorité. L'expérience, qui se dégage de l'activité nue en elle-même, s'inscrit comme plaisir immédiat de l'événement. Cela ne peut que se sentir.¹⁵⁸

Pour Massumi, cet aspect spéculatif concerne le caractère d'activité potentielle exprimée affectivement dans le changement. En revanche l'aspect pragmatique concerne la prise de forme définie du potentiel dans un devenir singulier, les pôles relationnels et qualitatifs se co-composant en tant que forces formatives.¹⁵⁹ Il précise que « pragmatique » ne signifie pas pratique par opposition à spéculatif ou théorique. La co-composition des forces formatives constitue un pouvoir d'existence nouveau : un pouvoir de devenir. A la suite du concept de bifurcation de la nature chez Whitehead, sa philosophie activiste refuse de reconnaître ces divisions comme fondamentales ou d'accepter la hiérarchie qu'elles impliquent. Pour Massumi, faire de la politique et faire de l'art sont tous deux considérés comme des pratiques intégralement esthético-politiques et spéculative-pragmatique. Chaque mode de pratique, bien que son domaine soit classé, est chacun à sa manière inimitable. Le terme de « semblance » dans le titre « *Seimblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts* » est pour lui une autre façon de dire « l'expérience d'une réalité virtuelle » dont le virtuel est le potentiel de l'événement abstrait. C'est la manière dont le virtuel apparaît réellement. C'est l'être de l'abstraction virtuelle comme vécu. Nous étudierons à la suite l'engagement spéculatif développé par Isabelle Stengers dans cette même approche à partir de l'expérience vécue, de possible sentie des mondes alternatifs. Comme l'aspect spéculatif et pragmatique qui concerne le potentiel exprimé et sa prise de forme définie chez Massumi, nous pouvons comprendre une sorte d'engagement politique de manière spéculative dans l'activité, dans la pratique.

¹⁵⁸ *Ibid.*5.

¹⁵⁹ *Ibid.*12.

6.1.1 L'engagement spéculatif, l'insistance des possibles : importer l'expérience des mondes alternatifs

« Pour être radical, un empirisme ne doit admettre dans ses constructions aucun élément dont on ne fait pas directement l'expérience, et n'en exclure aucun élément dont on fait directement l'expérience »¹⁶⁰.

L'aspect de la duplicité, de la multiplicité dans le pragmatisme de James et dans la « philosophie spéculative » chez Whitehead est également au cœur du développement de l'engagement spéculatif chez Stengers. Cet engagement est lié à la création de possibles, plutôt qu'à la logique abstraite des probables. Lorsque Whitehead affirme qu'il ne faut rien exclure, il est tout à fait dans le prolongement de l'« empirisme radical » de James. L'idée est de « ne rien exclure », de prendre en compte la multiplicité des dimensions qui composent une expérience *hic et nunc*, et non pas d'admettre de principe de jugement hors situation¹⁶¹. Le fait isolé n'existe pas, il est toujours social¹⁶². Selon Whitehead :

« La connexité entre dans l'essence de toutes les choses : il est de l'essence même des choses qu'elles soient reliées. Faire abstraction de la connexité, c'est omettre un facteur essentiel du fait considéré »¹⁶³.

Pour Stengers, il s'agit dans la philosophie spéculative non pas du « probable, mais [du] possible, ce qui renvoie à une création, ce qui oblige donc à se créer capable de résister au probable. »¹⁶⁴ Et la pensée Whitehead marque en quelque sorte un retour de possibles multiples. Ce qu'il s'agit d'activer est d'abord « une pensée qui engage pour un possible mis quant à lui sous le signe de la lutte contre l'adhésion au probable »¹⁶⁵. Il est ainsi capital de distinguer « entre le sens du possible et la

¹⁶⁰ William James, Guillaume Garreta et Mathias Girel, *Essais d'empirisme radical*, Paris, Flammarion, 2007, 236 p.58.

¹⁶¹ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

¹⁶² Halewood, Michael, *Facts as Social Things*, in Roland Faber et Andrew Goffey, *The Allure of Things: Process and Object in Contemporary Philosophy*, s.l., A&C Black, 2014, 246 p.

¹⁶³ Alfred North Whitehead, Guillaume Durand et Henri Vaillant, *Modes de pensée*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2004, 200 p.33.

¹⁶⁴ Stengers, I. (2002) "Un engagement pour le possible", *Cosmopolitiques*, 1: 27- 36.

¹⁶⁵ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

référence au probable »¹⁶⁶. A travers ses travaux sur la question de la science, Stengers tente de distinguer entre la pratique de la science « en tant qu'entreprise créative comme pratique de l'invention et de la découverte, et la prétention moderniste de la science d'invalider tous les autres discours »¹⁶⁷. Pour tracer une ligne de fuite, contre la domination de la raison (par exemple de la rentabilité) il fallait « renoncer à la science, à l'esprit scientifique... C'est-à-dire prendre le risque de la spéculation »¹⁶⁸. Comme Whitehead répète sans cesse avec la formule « appât pour des sentirs », il s'agit de susciter des possibles, des propositions d'une approche « spéculative », en ajoutant une dimension d'indétermination. (Il sera utile de noter que cette considération de l'aspect indéterminé est le base de fonctionnement de l'ordinateur quantique qui travaille plus d'une manière binaire.)

Le probable, qui appartient à une logique de la conformité comme « l'atteste le calcul des probabilités, d'une transposition ou d'un réagencement de ce qui a déjà eu lieu ou de ce qui est en cours »¹⁶⁹. Alors le possible fait « importer l'irruption éventuelle d'autres manières de sentir, de penser, d'agir, qui ne peuvent être envisagées (spéculé) que sur le mode d'une insistance, sapant l'autorité du présent quant à la définition de l'avenir »¹⁷⁰. En ce sens, Stengers distingue entre la spéculation « pour » ou « contre » le monde. Une spéculation qui se produit « contre le monde » rêve de le délester de tout obstacle (si tous les hommes s'entendaient, s'ils étaient désintéressés, etc.). Elle se reconnaît à l'« homme nouveau », libéré, désaliéné, qu'elle annonce. Mais une spéculation qui se produit « pour le monde », loin de délester, se risque elle à introduire un possible, une dimension supplémentaire, dimension pertinente si elle permet de poser les questions autrement, de déplacer les enjeux, de compliquer les positions.

Nous pourrions dire que notre époque est dévorée par le sens d'un unique possible impératif, comme s'il était plus difficile d'imaginer la fin du capitalisme que la fin du monde. Autrement dit, le seul possible est sur le mode de l'abstraction totalitaire, de

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Stengers, I. (2002) "Un engagement pour le possible", *Cosmopolitiques*, 1: 27- 36

¹⁶⁸ Stengers, I. (2002) "Un engagement pour le possible", *Cosmopolitiques*, 1: 27- 36

¹⁶⁹ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

¹⁷⁰ *Ibid.*

l'abstraction réelle. L'engagement spéculatif développé à partir des pensées de James et de Whitehead se distingue de nature avec la pensée spéculative, avec la pensée abstraite de Kant, et avec la pensée spéculative d'aujourd'hui qui a, selon Stengers, des tendances formalistes. Stengers se distingue du réalisme spéculatif qui est lui plus engagé dans la question du « nouveau réalisme » que dans la question politique de la « spéculation ». De notre point de vue, l'accent mis sur l'action et la pratique dans le monde du réel distingue largement la philosophie de Stengers et de Massumi de la philosophie du réalisme spéculatif qui a elle une forte influence dans le monde d'art contemporain ces dernières années.

Dans une approche spéculative, pour Stengers, s'engager aux mondes des possibles, ce sont les rêves, les espoirs, les déceptions, les tristesses aux interstices des récits articulés qui « sont passés », et que le sociologue « représente » : ce qui aurait pu exister, ce qui n'existera pas.... Soit un « engagement cosmopolitique »¹⁷¹ comme insistance des possibles. Il nous faut souligner à nouveau la dimension de multiplicité des possibilités des mondes. D'où l'importance de la pensée spéculative de Whitehead plutôt que de Kant, comme une sorte de contact avec les mondes alternatifs. L'exemple se retrouve dans ce passage où écrit sur la bataille de Waterloo :

« Cette bataille a débouché sur la défaite de Napoléon, et sur une constitution de notre monde actuel fondée sur cette défaite. Mais les notions abstraites exprimant les possibilités d'un autre cours de l'histoire qui aurait découlé de sa victoire sont pertinentes par rapport aux faits qu'ils se sont réellement produits. Peut-être des historiens imaginatifs méditent-ils longuement sur cet autre cours hypothétique de l'histoire. Nous pouvons estimer que cela n'a aucune importance pratique. Mais le fait même d'y penser montre que nous admettons sa pertinence, puisque nous allons même jusqu'à la rejeter »¹⁷²

L'« hybride entre pures *potentialités et actualisations* » et « une pluralité de mondes possibles »¹⁷³ émerge au cours de la bataille. Comme le remarque Didier Debaïse,

¹⁷¹ Stengers, I. (2002) «Un engagement pour le possible», *Cosmopolitiques*, 1: 27- 36

¹⁷² A.N. Whitehead, *Procès et réalité*, op. cit.307.

¹⁷³ D. Debaïse, *L'appât des possibles*, op. cit.140.

l'idée de l'autre cours de l'histoire comme *sentirs de la bataille* « appate, ou capture, des *inquiétudes réelles*, des sentirs effectifs » et « se *développent* dans les mémoires des acteurs, *s'inventent* dans les œuvres littéraires, se *déploient* dans les travaux des *historiens* ». ¹⁷⁴ Intensifier le sens des possibles consiste à faire importer une situation, passée ou présente. C'est la raison pour laquelle la pensée spéculative se retrouve souvent dans les récits et les narrations¹⁷⁵ dits engagés ou utopiques. Au lieu des théories, des analyses, c'est plutôt ces « récits faisant vibrer le possible qui les oblige », c'est-à-dire des « récits engagés par les catégories du risque, de la réussite et de l'échec et non par celles de l'explication »¹⁷⁶ Cela démontre la puissance de la proposition dans les mots de Whitehead d'attirer un individu, ou même un peuple, à modifier le cours d'un évènement, en le faisant aller dans une nouvelle direction.¹⁷⁷

Au cœur de la fonction de la philosophie et de la pensée spéculative de Whitehead il y a selon Debaise l'ambition « de faire *importer*, de l'intensifier à son maximum »¹⁷⁸, c'est-à-dire « la montée en puissance de l'importance, son intensification »¹⁷⁹ de l'expérience. Dans cette perspective, le point central de l'intensification de l'expérience dans la philosophie spéculative est le fait de « sentir l'idée », comme dans cet exemple, qu'un « autre cours de l'histoire *était possible* »¹⁸⁰. Et « son insistance pour envisager (spéculer) d'autres cours de l'histoire, pour tenir compte des évènements tels qu'ils *auraient pu être* »¹⁸¹, autrement dit la pensée elle-même devient sensible, susceptible comme une sorte d'anticipation fictionnelle¹⁸² dont parle Massumi.

« Quand un semblant est « vu », il est pratiquement visible. Comment autrement pourrait-il apparaître le virtuel, sinon comme virtuel ? Voir un

¹⁷⁴ *Ibid.*140.

¹⁷⁵ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

¹⁷⁶ Stengers, I. (2002) "Un engagement pour le possible", *Cosmopolitiques*, 1: 27- 36

¹⁷⁷ D. Debaise, *L'appât des possibles*, op. cit.135.

¹⁷⁸ *Ibid.*133.

¹⁷⁹ *Ibid.*139.

¹⁸⁰ *Ibid.*138.

¹⁸¹ *Ibid.*139.

¹⁸² Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, s.l., Duke University Press, 2002, 340 p.242.

semblant est d'avoir une vision virtuelle. C'est un passage au virtuel dans un événement d'abstraction vécue. »¹⁸³

Dans la pensée de Whitehead, le sens du possible qu'il s'agit d'activer est toujours dans les interstices d'une situation, parce que cette dernière est chargée de sentir des virtualités qui sont exactement le sens du possible.¹⁸⁴ Nous voulons aussi souligner que la dimension de fiction, d'imagination, est importante pour apporter cette nouvelle approche qui consiste à s'engager dans ce qui nous fait sentir et penser, participer à un flux, dans l'un des futurs possibles. (Et c'est dans ce sens-là que Donna Haraway parle de « *speculative narration* » et de « *speculative fabulation* ».) Encore une fois, la philosophie spéculative de Whitehead a pour visée de maximiser la friction avec l'expérience¹⁸⁵, d'intensifier l'expérience¹⁸⁶, de donner toute son importance et sa valeur à une expérience, à ce qu'une expérience fait importer.

6.1.2 Plus que penser ou imaginer : agir, répondre aux possibilités senties dans situation actuelle

Pour James comme pour Whitehead, les possibilités qui introduisent dans une expérience ressemblent aux idées qui ont des conséquences pratiques. Les pensées de ces deux philosophes sont également spéculatives au sens où elles sont engagées¹⁸⁷. Whitehead appelle à la pluralité des modes d'importance qui appartiennent à la réalité. A la suite de James et de Whitehead, la philosophie activiste de Massumi et le « geste spéculatif » de Stengers mettent l'accent sur la dimension de l'action lorsqu'il s'agit de s'engager dans un des multiples possibles, un des divers mondes possibles qui émerge et se fait sentir. Pour Stengers, c'est un geste qui répond d'une façon spéculative aux événements, à la situation hantée par les « aurait pu » ou « pourrait être » qui intègrent des possibles, des virtualités, en prenant des risques. Elle distingue clairement le « geste spéculatif » et la pensée. Ce qui rend la spéculation supérieure à

¹⁸³ B. Massumi, *Semblance and Event*, op. cit.18.

¹⁸⁴ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ D. Debaise, *L'appât des possibles*, op. cit.128.

¹⁸⁷ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

la simple imagination de toute possibilité, c'est, selon Whitehead, « l'applicabilité de ses résultats au-delà des restrictions »¹⁸⁸. Tout en incorporant des actes d'imagination en tant qu'éléments cruciaux de la spéculation, Whitehead différencie la spéculation de la simple imagination avec l'idée de « l'applicabilité » dans le sens de tester, d'expérimenter si cette dernière pourrait être appliquée au monde¹⁸⁹, s'il serait efficace d'opérer une transformation¹⁹⁰.

Pour Stengers, la philosophie spéculative de Whitehead peut être présentée comme un retour de la « réalité en elle-même », réalité qui est multiple. Nous pouvons dire encore une fois que l'abstraction est au cœur de la pensée spéculative et que l'on ne peut ni penser ni percevoir sans abstraction. En ce sens, toute pensée est « sélective et partielle », faisant importer certaines dimensions de notre expérience sur un mode plutôt qu'un autre.¹⁹¹ C'est dans le même sens que le monde moderne a prêté à « certaines abstractions une autorité » et « des abstractions conflictuelles qui nous prennent pour otages de leurs conflits »¹⁹². Il ne s'agit pas directement de la crise de l'époque l'Anthropocène mais nous pouvons y reconnaître la domination du capital financier et l'abstraction réelle. Mais comme Stengers le répète sans cesse, il ne s'agit pas de critiquer certaines abstractions : c'est « le pouvoir conféré à certains modes d'abstraction » qui est en jeu. Stengers remarque sans cesse ce qui est au cœur des pensées spéculatives dont l'engagement spéculatif est la création de « la possibilité de passer là où cela semble impossible, de transformer la contradiction en contraste entre manières de faire importer »¹⁹³

« Il aura à accepter que la manière dont il va répondre participe à la situation, et qu'il lui faut se rendre capable de répondre pour ses conséquences. »¹⁹⁴

Comme le remarque Michael Halewood, il s'agit d'une ouverture impliquée dans la

¹⁸⁸ A.N. Whitehead et D.W. Sherburne, *Process and reality*, op. cit., p.5.

¹⁸⁹ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in Alex Wilkie, Martin Savransky et Marsha Rosengarten (eds.), *Speculative research*, op. cit.

¹⁹⁰ Didier Debaïse et Isabelle Stengers (eds.), *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, 341 p.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ D. Debaïse et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

pensée spéculative de Stengers qui n'est pas une simple libération¹⁹⁵, mais qui implique aussi une contrainte.

« Garder les portes et les fenêtres ouvertes est une contrainte à la réflexion. Elle n'exige pas seulement que le penseur quitte le terrain solide des conventions humaines convenues, qui affirment la légitimité de certaines possibilités et condamnent les autres. Pour quitter ce terrain, il exige aussi que le penseur ne vise pas ce qui transcenderait les conventions qui donnent sa cohérence à ce motif. » (Stengers, 2009: 18)

Comme l'a souligné la distinction faite par Stengers entre la spéculation pour ou contre le monde, en quittant la terre, en sautant, « nous ne devons pas imaginer que nous nous sommes libérés du monde dans lequel nous sommes situés. Le saut ne vient pas de nulle part. »¹⁹⁶ L'essentiel est de « reconnaître ce qui nous permet de sauter et les limites que cela nous impose. »¹⁹⁷ Contrairement aux idées de la transcendance qui quitte la terre, le saut de la spéculation est « pour le monde », il s'agit d'un saut, « sachant qu'il faut revenir sur terre et que ce retour doit justifier ou valider ce saut »¹⁹⁸. C'est ainsi un engagement, un geste spéculatif, il est situé en réponse au monde actuel. Comme le soulignent Debaise et Stengers :

« Seules les probabilités, qui mobilisent le passé pour donner ses catégories au futur, donnent le pouvoir d'avoir raison. Les gestes spéculatifs, par définition pluriels, ont la vérité du relatif, la vérité d'une insistance toujours située. »¹⁹⁹

« On ne décide pas de poser un geste spéculatif, on le risque en tant que l'on se sent « tenu » par une situation, tenu de faire réponse à des virtualités que seule rend perceptibles la manière dont on est tenu. »²⁰⁰

Nous pouvons remarquer également que cette situation où nous sommes « tenus » fait écho à la tendance ou plutôt au besoin de repenser la question de l'*agency* humaine

¹⁹⁵ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in Alex Wilkie, Martin Savransky et Marsha Rosengarten (eds.), *Speculative research*, *op. cit.*

¹⁹⁶ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in *Ibid.*

¹⁹⁷ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in *Ibid.*

¹⁹⁸ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in *Ibid.*

¹⁹⁹ D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles », art cit.

²⁰⁰ *Ibid.*

dans la situation posthumaniste à l'époque de l'Anthropocène actuel. Il faut savoir que « le monde vers lequel nous retournons n'est pas le même »²⁰¹ après un tel saut créatif et engagé. La spéculation est un lieu situé qui reconnaît les conditions qui permettent ce saut et considère le monde comme « en devenir ». Cette perspective très incarnée nous dirige également vers les pensées de nouveaux matérialismes pour créer et penser de nouvelles réalités. Ce qui permet l'engagement spéculatif est une foi dans la nouveauté qui est implicite dans le changement²⁰².

« La philosophie spéculative aborde ce qui existe dans le cadre d'une aventure cosmique, tandis que les sciences abordent l'ordre de la nature [...]. Quel est la différence qui compte pour Whitehead entre le Cosmos et l'ordre de la nature? La différence est que l'ordre de la nature est un problème pour les penseurs, les scientifiques et les philosophes, alors que le Cosmos doit inclure le penseur. La pensée elle-même doit faire partie de l'aventure cosmique. »

(Stengers, 2013: 193)

Nous pouvons dire que le monde est un modèle pluraliste, un « monde en devenir » duquel nous faisons toujours partie. Le saut et le retour sont incarnés et ils ne sont jamais séparés de ce monde. Ils font partie de la fabrication du monde en devenir et ils nous construisent réciproquement. Cela remet en question l'expérience de la création qui est toujours réciproque. Parce que nous sommes toujours le premier public de notre création qui nous crée, qui nous construit en un même mouvement. La philosophie spéculative de Whitehead permet de penser à la fois subjectivement et objectivement. Autrement dit, face à l'objet de recherche, face au monde, on tend à impliquer le penseur et la pensée, le chercheur et ses outils de recherche qui font partie, qui jouent un rôle, c'est-à-dire un monde « objectif » posé par les philosophes et les scientifiques. Ils font partie du monde, du « cosmos ». Cela est en fait le point départ de certains philosophes du « nouveau matérialisme » comme Karen Barad qui est inspirée notamment par la science de physique dont le phénomène de l'intrication quantique. Nous avons y revenir plus loin dans la partie 3 de nos recherches.

²⁰¹ Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in Alex Wilkie, Martin Savransky et Marsha Rosengarten (eds.), *Speculative research, op. cit.*

²⁰² Michael Halewood, *Situated speculation as a constraint on thought*, in *Ibid.*

6.2 Cosmopolitiques : composer le monde commun

Ce qui nous apparaît essentiel dans le concept « cosmopolitiques » est son geste d'intégrer d'autres, des étrangers, en prenant en considération les éléments non-humains comme humains dans une pensée écologique des mondes multiples comme habitats. En ce sens, cela concerne les nouveaux dispositifs autour des nouveaux objets et sujets politiques en tant qu'ils sont les habitants qui vont imaginer et construire collectivement un monde commun. Ainsi, « cosmopolitiques » est comme une politique des mondes : il s'agit pour nous de donner forme à un monde commun à venir comme un cosmos écologique entre le microcosme et le macrocosme.

« Le cosmos tel qu'il figure dans ce terme, cosmopolitique, désigne l'inconnue que constituent ces mondes multiples, divergents, des articulations dont ils pourraient devenir capables »²⁰³

« Le cosmos est un opérateur de mise à égalité, à condition de dissocier radicalement mise à égalité avec mise en équivalence, qui implique une mesure commune, impliquant l'interchangeabilité des positions. »²⁰⁴

Comme la manière de penser l'articulation des mondes et une politique²⁰⁵, les cosmopolitiques proposent de redéfinir cette politique autour d'une complexité dans le contexte actuel de crise terrestre.

L'évolution du terme de cosmopolitiques peut nous aider à élucider la pensée politique et la redéfinition perpétuelle de la conception de l'autre. Nous pouvons dire qu'il s'agit une dimension de gestion du rapport à l'habitat en engageant la complexité du monde qui augmente sans cesse. Depuis son origine antique, de politique du monde « kosmos » en grec ancien, jusqu'aux enjeux contemporains actuels. Les perspectives de Bruno Latour et de Isabelle Stengers élargissent aux

²⁰³ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », in Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, Découverte, 2007, 382 p. 45-68.

²⁰⁴ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », in *Ibid.* 45-68.

²⁰⁵ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In *Ibid.* pp.352-383

niveaux non-humains en prenant en considération les aspects naturels comme culturels, scientifiques comme socio-politiques, etc. Le concept de « cosmopolitiques », qui s'insère dans les situations actuelles de l'Anthropocène, nous semble capital car il dépend d'une recherche qui cherche à dépasser une politique anthropocentrique :

« La présence du cosmos dans les cosmopolitiques résiste à la tendance du politique à concevoir les échanges dans un cercle exclusivement humain. La présence du politique dans les cosmopolitiques résiste à la tendance du cosmos à concevoir une liste finie d'entités qui doivent être prises en compte. Le cosmos prévient le repli prématuré du politique, et le politique celui du cosmos. »²⁰⁶

Et cela notamment après les pensées éthico-politique, éco-esthétiques, comme l'écosophie et le nouveau paradigme esthétique qui renvoie à la question de la complexité²⁰⁷. Cet aspect de complexité est également l'enjeu principal dans « cosmopolitiques », qui met l'accent sur « la multiplicité des mondes » dans le concept mis à jour de « cosmopolitiques ». C'est en ce sens que nous tentons d'actualiser la question esthétique avec « cosmopolitiques » qui est selon nous adapté à la complexité à l'époque actuelle.

6.2.1 « Cosmopolitiques » entre humain et non-humain, culture et nature

Tout d'abord, le concept de « cosmopolitiques » est une politique hospitalière qui repense le monde commun pour « intégrer l'étranger et absorber l'hétérogène » en tant qu'« un cosmos ». L'homme n'est plus seulement le citoyen d'une ville particulière, mais appartient à une communauté élargie aux dimensions de l'univers. On passe de la Polis à la « Cosmopolis »²⁰⁸. Les pères fondateurs des cosmopolitiques sont en ce sens les stoïciens et Emmanuel Kant. Ils ont défini ces

²⁰⁶ Latour Bruno, « Quel cosmos ? Quelle cosmopolitiques » in *Ibid.*, pp. 69-84.

²⁰⁷ « Art, paradigme esthétique et écosophie », *Chimères*, 2012, vol. 76, n° 1, p. 115.

²⁰⁸ Jacques Lolive. Les nouveaux enjeux cosmopolitiques in Serge Dufoulon (ed.), *Migrations, mobilités, frontières & voisinages*, Paris, Harmattan, 2011, 330 p. pp.125-138.

politiques comme des politiques de l'hospitalité. C'est à l'aune de l'ouverture à l'étranger que l'on jugera ces politiques. En effet, la figure centrale en est le métèque, l'exilé, l'immigrant illégal.²⁰⁹ Autrement dit, à ce stade- là, ils ne prennent pas encore en considération le non-humain, ni de la nature, ni d'élément environnemental. En revanche la reprise du terme par Latour et Stengers le déplace dans un sens environnemental.²¹⁰

La première conception des cosmopolitiques désigne un engagement en faveur de la possibilité d'une politique mondiale qui dépasse les politiques étatiques et refuse la guerre des civilisations pour composer un monde commun avec les autres cultures et civilisations. La politique connaît ainsi un élargissement spatial.²¹¹ Elle devient politique du monde dans laquelle la notion de monde signifie « la surface de la terre où vivent les humains »²¹² et, par extension métonymique, « la communauté des hommes vivant sur terre ». Elle devient la politique planétaire qui s'adresse à l'humanité dans son ensemble, sans distinction de race, de pays, de culture, etc. La cosmopolitique s'identifie à son objectif : la transformation de l'homme en citoyen du monde²¹³. La crise environnementale redéfinit la notion qui devient le cadre politique d'une démocratisation pour intégrer la « nature » dans l'ordre politique. C'est ainsi que les penseurs contemporains dont Stengers et Latour vont encore plus loin dans cette exigence d'intégration cosmopolitique de l'étranger. Les cosmopolitiques supposent la composition d'un monde commun avec les « non- humains » : les entités naturelles, les entités à risque, les artefacts scientifiques, les dispositifs techniques, les univers symboliques, etc.²¹⁴

Les politiques « cosmopolites » prennent en compte la diversité culturelle. C'est

²⁰⁹ Jacques Lolive. Les nouveaux enjeux cosmopolitiques in *Ibid.* pp.125-138.

²¹⁰ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques, op. cit.* pp.352-383

²¹¹ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In *Ibid.* pp.352-383

²¹² Les différentes définitions du monde sont tirées du dictionnaire en ligne établi par le Centre National de la Recherche Scientifique et l'Université de Nancy 2 : le TLFi (Trésor de la Langue Française Informatisé) 2005.

²¹³ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques, op. cit.* pp.352-383

²¹⁴ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In *Ibid.* pp.352-383

l'extension du multiculturalisme au plan mondial. En revanche, Stengers, Latour parlent de « cosmopolitiques » quand l'étrangeté devient « irréductible », c'est-à-dire quand elle dépasse la diversité culturelle et donne accès à des « natures multiples ». ²¹⁵ La réflexion cosmopolitique repense le monde commun comme un cosmos pour tenter d'intégrer l'étranger, d'absorber l'hétérogène dans un nouvel ordre du monde. Cosmopolitiques comme politiques éco-centrées pour intégrer la question environnementale externalisée par la modernité ²¹⁶.

La controverse environnementale de ces dernières décennies marque l'entrée en force d'une nouvelle forme d'environnement construit par l'humain, composée de tous les exclus de la modernité : les non-modernes, les non-humains ou encore des surnatures. ²¹⁷ Parce qu'il n'existe plus d'externalités, comme le dit Beck ²¹⁸.

Nous voyons bien l'attention d'intégrer, d'internaliser les exclus de la modernité, en premier lieu les entités environnementales, pour sortir de cette crise actuelle. Les cosmopolitiques s'appuient sur ce constat pour élargir la politique. Elles se fixent comme objectif la composition d'un monde commun, d'un cosmos, mais pour lequel cette cohabitation doit se faire avec les exclus et les externalisés de la modernité. Ces politiques du monde repensées à l'ère actuel de l'Anthropocène concernent désormais d'autres êtres que les humains. Cela permet de prendre en considération un niveau de complexité qui n'était pas vraiment possible sinon. C'est cela dont on remarque véritablement l'importance lorsqu'on veut repenser les dispositifs qui réintègrent les être humains comme toutes les autres matières.

La notion de cosmopolitiques au sens de Latour et Stengers implique de passer d'une position constructiviste qui imagine une diversité de cultures et de façons de représenter une réalité autonome unique à une position « multi-naturaliste » ²¹⁹ qui explore comment une multiplicité d'ontologies se constitue, coexiste ou interfère avec l'un et l'autre. Les cosmopolitiques, en ce sens, sont contradictoires avec toute idée de

²¹⁵ Nathalie Blanc, Jacques Lolive. Les subjectivités cosmopolitiques et la question esthétique. In *Ibid.* pp.352-383

²¹⁶ Jacques Lolive. Les nouveaux enjeux cosmopolitiques in Serge Dufoulon (ed.), *Migrations, mobilités, frontières & voisinages, op. cit.* pp.125-138.

²¹⁷ Jacques Lolive. Les nouveaux enjeux cosmopolitiques in *Ibid.* pp.125-138.

²¹⁸ Ulrich Beck, Bruno Latour et Laure Bernardi, *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2008, 521 p.

²¹⁹ latour, quel cosmos

politique consensuelle, notamment parce que les parties impliquées ne sont pas seulement humaines et parce que leurs propositions ne sont pas essentiellement linguistiques, mais affectives, matérielles.²²⁰ Nous attirons l'attention sur le fait que ce passage du linguistique vers l'affectif est l'une des principales raisons pour laquelle nous allons étudier les nouveaux matérialismes.

Comme recherche d'un monde commun, les cosmopolitiques impliquent fondamentalement un processus de déstabilisation des propositions existantes du cosmos et d'ouverture d'un espace pour le possible et l'inconnu. Les cosmopolitiques commencent par la contestation d'un cosmos unifié et par la prise de conscience qu'il est nécessaire de remanier et de recomposer le monde commun. Cela implique donc une forme de conflit entre les différentes façons d'organiser et d'articuler les entités et les relations, de composer le monde commun.²²¹ Il s'agit donc d'une forme de conflit plus radicale et d'un processus par lequel se constitue un cosmos toujours transitoire, ouvert aux perturbations et aux redéfinitions, autrement dit, un monde toujours en devenir.

6.2.2 Stengers, la multiplicité de réalité à devenir

« Le cosmos tel qu'il figure dans ce terme, cosmopolitique, désigne l'inconnue que constituent ces mondes multiples, divergents, des articulations dont ils pourraient devenir capables.»²²²

Le défi le plus radical de la cosmopolitique est exactement de concevoir le cosmos, cette articulation de la cohabitation humaine et non-humaine qui sont surtout inconnus, incertains. C'est là que se trouve toutes les complexité problématiques de la politique.

²²⁰ Ignacio Farias Introducing urban cosmopolitics, Anders Blok et Ignacio Farias, *Urban Cosmopolitics: Agencements, assemblies, atmospheres*, Reprint., New York, NY, Routledge, 2016, 16 p.

²²¹ Ignacio Farias Introducing urban cosmopolitics, *Ibid.*

²²² Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », in Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques*, op. cit. 45-68.

« Le cosmos est un opérateur de mise à égalité, à condition de dissocier radicalement mise à égalité avec mise en équivalence, qui implique une mesure commune, impliquant l'interchangeabilité des positions. »²²³

« Opérer, ici, c'est créer une mise en inquiétude des voix politiques, un sentir de ce qu'elles ne définissent pas ce dont elles discutent, que l'arène politique est peuplée par les ombres de ce qui n'a pas, ne peut avoir, ou ne veut pas avoir, de voix politique : ce que la bonne volonté politique pourrait si facilement oblitérer dès lors que réponse ne serait pas donnée à l'exigence « exprime-toi, explicite tes objections, tes propositions, ton apport au monde commun que nous construisons ». »²²⁴

Stengers relève que la distinction entre la complexité et le compliqué n'est pas une question de principe, mais un moyen de penser avec, un contraste ; non pas une opposition mais toujours lié à des situations empiriques.

Le choix de la complexité c'est d'engager à penser avec les multiplicités. La cosmopolitique ne peut donc que commencer en embrassant l'engagement de Stengers à la complexité, et cette dernière ne peut plus être imaginée comme excluant les interactions de conflit violent.

Stengers et Latour nous fournissent sans doute un équipement conceptuel quelque peu différent, quoique complémentaire. Pour Stengers, les cosmopolitiques consistent fondamentalement à penser et donc à permettre ce qu'elle appelle des situations cosmopolitiques. C'est-à-dire des situations dans lesquelles l'inconnu, exclu de notre monde commun, peut devenir soudainement visible, problématique, générateur de nouvelles relations et de formes de savoir.²²⁵

Cela implique donc un engagement éthique-politique vers des manières particulières d'explorer la question de savoir comment nous pouvons vivre ensemble. En tant que telle, les cosmopolitiques de Stengers relèvent d'une approche spéculative, d'une

²²³ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », *in Ibid.* 45-68.

²²⁴ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », *in Ibid.* 45-68.

²²⁵ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », *in Ibid.* 45-68.

ouverture du réel vers l'inconnu. Ces situations nous mettent par exemple « en présence » d'ombres, de fantômes, d'entités exclues comme celle de la figure de l'idiot dont parle Stengers à la suite de Deleuze. Cette présence nous oblige à nous arrêter, à nous réorienter, à ralentir les processus de réflexion et de décision.²²⁶ Sa présence dans le collectif produit un ralentissement de la réflexion et de la prise de décision, une ouverture vers l'inattendu, l'anormal, l'ambigu. Il ralentit les choses pour éviter la ruée vers le consensus et qui résiste à la manière « consensuelle ». En ce sens, Stengers pose une double question:

« Comment le processus d'émergence de la décision politique peut-il être à la fois activement protégé de la fiction selon laquelle des « humains de bonne volonté décident au nom de l'intérêt général », et activé par l'obligation de poser le problème associé au virus ou à la rivière « en présence » de ce qui, sinon, risque d'être disqualifié comme « intérêt égoïste », n'ayant rien à proposer, faisant obstacle au « compte commun » en formation ? »²²⁷

Dans cet optique-là, celles-ci devraient compter comme les vertus politiques les plus élevées. L'idiot est peut-être la personne avec laquelle défier les définitions unifiées du monde commun. Le diplomate est selon elle une autre figure qui nous permet de penser aux difficultés, aux ambiguïtés et aux paradoxes de chaque processus de composition d'un monde commun. En même temps, le diplomate est un représentant risqué ; quelqu'un qui comprend très bien les positions de l'autre partie, ses ennemis, avec qui il pourrait avoir plus de choses en commun qu'avec son propre peuple. En tant que tel, le rôle intermédiaire du diplomate fait apparaître la fragilité et le caractère provisoire des arrangements soutenant le monde commun. Pour Stengers, les figures conceptuelles de l'idiot et du diplomate sont les figures qui nécessitent une réflexion sur les conditions socio-matérielles et les écologies des pratiques dans lesquelles elles existent et fonctionnent.

²²⁶ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », *in Ibid.* 45-68.

²²⁷ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », *in Ibid.* 45-68.

6.2.3 Latour, dépasser le mono-naturalisme, repenser le conflit et composer le monde commun

Par rapport à Stengers, les cosmopolitiques dont parle Latour sont davantage tournées vers des questions politiques.

Il relève la nuance entre l'emploi du terme de « cosmopolite » par Beck, et son emploi par Stengers : « cosmopolitiques » avec le « s » du pluriel évoque déjà une vision du cosmos en tant que « plurivers ». Comme le dit Latour,

« Pour Beck, le monde signifie la culture, une vision globale, qui s'étend par-delà l'horizon des Etats-nations. Il assume le fait que les enjeux de la guerre et de la paix ne concernent que les humains [...] La paix, selon le mononaturalisme de Beck, est possible parce que nos disputes [...] »²²⁸

Pour lui, Beck considère seulement la dimension la plus classique de la pacification, et la paix sous cet angle appartient à la tradition stoïcienne, c'est la raison pour laquelle Latour préfère

« [...] un conflit pour lequel il ne peut y avoir d'arbitrage reconnu, un conflit où ce qui est en jeu est précisément constitué par le commun d'un monde commun à construire. »

Latour parle de « cosmogrammes »²²⁹ pour désigner des articulations spécifiques des relations impliquées dans un cosmos partagé ; et la cosmopolitique, par conséquent, comme « l'agonie consistant à trier des cosmos en conflit » en vue de composer un monde commun provisoire. La conception cosmopolitique de Latour ne peut pas vraiment être capturée dans la vieille distinction entre consensus et conflit. Au contraire, elle implique des éléments des deux, tels que définis dans des trajectoires spécifiques et des modalités de questions politiques et de rencontres.

« Le problème que nous affrontons maintenant, c'est précisément la

²²⁸ Bruno Latour, « 2. Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? » dans *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte, 2007, p. 69-84.

²²⁹ Latour, B. 2007. Turning around politics: A note on Gerard de vries' paper. *Social Studies of Science*, 37(5), 811-820.

disparition de ce « cosmos unique », que j'appelle mononaturalisme. Il nous est aujourd'hui impossible d'hériter de cette idée magnifique de cosmopolitisme, car il nous manque ce que nos prestigieux ancêtres possédaient : un cosmos. A partir de là, il nous faut choisir, selon moi, entre cosmopolitisme et comosmopolitiques. »²³⁰

Pour Latour, le mononaturalisme est la prémisse inaperçue de toutes les revendications cosmopolites. C'est cette « nature », connue de la raison, qui fournit le terrain commun par lequel toute action humaine peut être mesurée, et c'est sur cette nature que les prétentions cosmopolites s'appuient nécessairement pour justifier leur universalité. C'est donc la base de la colonisation cosmopolite, où tous les humains se rassemblent en une communauté politique dans le « nous », c'est-à-dire les citoyens du monde.

« Pour le sociologue, la nature, le monde, le cosmos, est simplement là ; et à partir du moment où les hommes partagent les mêmes caractéristiques fondamentales, leur vision du monde est, au fond, partout la même. »²³¹

Pour Latour, le cosmopolitisme se trompe parce qu'il suppose précisément ce qui manque : le cosmos unique. C'est contre cette position que Latour avance la notion de cosmopolitiques. Cela fonctionne pour refuser la fermeture de la politique à l'homme exclusivement et pour éviter l'hypothèse d'un cosmos préexistant en attente de reconnaissance.

« Mais si le cosmos désigne tout ce qui est, il doit alors être élargi, selon son sens littéral, à l'ensemble des entités non-humaines qui participent aux actions humaines. »²³²

La politique concerne pour lui la manière dont l'humain et le non-humain sont assemblés et les associations qu'ils forment.

« Les adeptes du cosmopolitisme peuvent toujours espérer voir le jour où les citoyens du monde reconnaîtront qu'ils habitent le même monde. Cependant,

²³⁰ B. Latour, « 2. Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? », art cit.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

le courant des cosmopolitiques s'est construit autour d'une tâche centrale : voir comment ce « même monde » peut progressivement se constituer. »²³³

Ce monde commun ne peut pas préexister à son articulation. Au contraire, ce monde commun doit être assemblé à travers des acteurs humains et non-humains. La cosmopolitique est ce travail d'assemblage d'un monde partagé. Selon Latour, le cosmopolitisme comme « first modernization »²³⁴ où le monde commençait tout juste à devenir global n'était plus le cas. La situation actuelle est plutôt ainsi :

« la planète se dirige aujourd'hui inéluctablement vers un processus de globalisation ; lequel n'a pourtant rien de « global », ni du « metaphysical Globe » où chaque peuple peut trouver sa place et sa fonction. »²³⁵

En critiquant Beck et Sloterdijk, il propose une autre définition des cosmopolitiques: celle qui ne se rattache pas à l'idéal d'une Sphère commune. Encore une fois :

« Un monde commun n'est pas quelque chose que nous pouvons reconnaître comme ce qui a toujours été là (et nous ne l'avons jusqu'ici pas compris). Un monde commun, s'il peut y en avoir un, est quelque chose que nous avons à construire, à défendre ensemble bec et ongles. »²³⁶

Latour met l'accent sur l'appel à construire et à composer d'un monde commun dans son « manifeste compositionniste » qui partage le point commun d'une « recherche pour le commun » avec « manifeste communiste » à l'époque actuelle de l'Anthropocène.

Pour Stengers, « le mode d'existence de cosmos se traduit par l'ensemble des manières de faire, des artifices », autrement dit, une écologie de la pratique. S'engager dans la complexité et la multiplicité est un choix qui n'est surtout pas imposé. Par exemple, les situations comme le ralentissement provoqué par l'idiote, sans lequel « il

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

ne peut y avoir de création »²³⁷. Nous voulons souligner qu'il s'agit ici essentiellement d'un aspect de création dans cette question politique de comment faire.

« Toute réalité est politique, mais toutes les politiques ne sont pas humaines. »²³⁸ Pour Latour, les cosmopolitiques impliquent ainsi toutes ces modalités du politique et se retrouvent dans toutes leurs configurations et assemblées socio-matérielles. Il y a donc un sens dans lequel, d'une manière ou d'une autre, toutes les choses, toutes les questions d'intérêt commun, ont leurs moments et trajectoires cosmopolitiques.

Mais il est important de noter que le concept de cosmopolitiques ne peut pas être imaginé simplement comme la somme de toutes ces modalités politiques. Ce qui compte, c'est plutôt le processus de devenir, c'est les trajectoires empiriques des problèmes, et comment ceux-ci sont pris en compte, transformés et traduits à chaque étape et cadre, comment les problèmes sont articulés différemment dans différentes configurations.

6.3 L'esthétique cosmopolitiques : vers le Commoning post-humaniste



Jonas Staal, *The New World Summit*, 2012

²³⁷ Stengers Isabelle, « 1. La proposition cosmopolitique », in Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques*, op. cit. 45-68.

²³⁸ Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, re.press, 2009, 258 p.98.



Théâtre des négociations' aux Amandiers

« Il n'y a pas de monde commun. Il n'y en a jamais eu. Le pluralisme est avec nous pour toujours. Pluralisme des cultures, oui, des idéologies, des opinions, des sentiments, des religions, des passions, mais pluralisme des natures aussi, des relations avec les mondes vivants, matériels et aussi avec les mondes spirituels. »²³⁹

Dans une perspective proche de l'anthropologue David Graeber qui remarque que les autres mondes, dont le communisme, sont toujours présents, et qu'il y a un problème moderniste si nous ne les voyons pas²⁴⁰, Bruno Latour rappelle sans cesse que ce monde commun est déjà là et à la fois reste à reconstruire, à recomposer, à rassembler comme une mission impossible. C'est en ce sens là qu'il s'agit des arts « par lesquels on cherche à composer progressivement le monde commun » et qui « doivent hésiter, tâtonner, expérimenter, reprendre, toujours recommencer, rafraîchir continûment leur travail de composition. »²⁴¹ La question centrale est alors avec qui, avec quelles entités, avec quels mondes sommes-nous en train de recomposer ? A l'ère actuelle de la crise de la terre, de l'Anthropocène, quels modèles socio-politique « pour assembler un corps politique capable de réclamer sa part de responsabilité pour l'état changeant de la Terre » ?²⁴²

²³⁹ Latour, Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer, Multitude #45, 2011

²⁴⁰ David Graeber, Another World, Michelle Kuo Interview with David Graeber, Artforum, 2012

²⁴¹ Latour, Il n'y a pas de monde commun : il faut le composer, Multitude #45, 2011

²⁴² Latour Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics, in Albena Yaneva & Alejandro Zaera-Polo (eds.), What is Cosmopolitical Design?, Farnham: Ashgate, pp. 21-33, 2015

« Nous ne choisissons jamais sans ambiguïté de nous assembler. Nous nous réunissons parce que notre capacité d'autodétermination est en quelque sorte violée, ou même parce que nous n'avons plus d'autre choix. Nous ne choisissons pas non plus avec qui nous assemblons. »²⁴³

Dans le projet toujours en cours *The New World Summit* de Jonas Staal, l'artiste organise un « parlement alternatif » où l'art agit comme espace imaginaire pour la sphère politique. Il a invité environ 100 organisations mentionnées sur l'une des nombreuses listes internationales d'organisations terroristes désignées. Par exemple : *Kurdish Women's Movement*, *National Democratic Front of the Philippines*, *National Liberation Movement of Azawad* du Mali. Lors de la première des trois éditions qui a eu lieu dans un théâtre à Berlin en 2012, ils ont accueilli les représentants politiques et juridiques de ces organisations. L'artiste cherche à libérer la « démocratie » de l'État, démantelant ainsi ses monopoles de pouvoir et à proposer un art de « l'état sans Etat » (*stateless state*), un art qui est « une force motrice et imaginative redéfinissant l'espace et la pratique des biens communs. »²⁴⁴

Il y a aussi le « théâtre des négociations » initié par Bruno Latour. Six mois avant la COP21, Sciences Po organise une simulation de COP21, une conférence fictive pour tenter de réinventer la façon dont se tiennent les conférences climat. Le projet mobilise plus que 200 étudiants venant de quatre coins du monde, des architectes, des scénographes, des artistes et des chercheurs pour réfléchir et inventer de nouveaux modèles de représentation à l'assemblée. Autrement dit, la représentation d'entités autres que les États-nations : les États sont présents mais d'autres entités ont aussi le droit de parole, à travers des formes inventées, comme les océans, les non humains de notre planète ou les peuples indigènes. Autrement dit, les masses de personnes qui n'ont jamais reçu aucun « statut de sujet » peuvent avoir la parole dans l'assemblée et les non-humains sont ainsi représentés dans une assemblée fictive et artistique. Le projet hyper transdisciplinaire intègre des entités ignorées dans le débat sur le devenir du monde. Le théâtre des Amandiers devient un terrain d'expérimentations pour élaborer une nouvelle manière de cohabiter. Les sujets jusqu'alors silencieux avaient

²⁴³ Jonas Staal, *L'Assemblisme*, Journal e-flux #80, 2017

²⁴⁴ *Art of stateless state*, art papers

été considérés comme non productifs pour le capital : objet exploité comme la forêt, les intérêts de ces nouveaux sujets sont pris en compte dans cette simulation de la salle de pouvoir, face aux intérêts des États-nations. Les humains et non-humains, ces êtres multiples trouvent leur droit à être représentés dans l'assemblée politique même et non plus en périphérie.

6.3.1 Composer le monde commun, une question esthétique-politico-écologique

Le sujet de l'environnement social est considéré de la même manière que l'environnement naturel. « Ce mélange de science et de politique est exactement ce qui est incarné dans la notion même d'anthropocène »²⁴⁵ Le terme « composition » souligne que :

« [...] les choses doivent être rassemblées (*componere* en latin) tout en conservant leur hétérogénéité. En outre, il est connecté avec le calme ; il a des racines claires dans l'art, la peinture, la musique, le théâtre, la danse, et est ainsi associé à la chorégraphie et à la scénographie; il n'est pas trop loin du «compromis» et du «compromis», conservant une certaine saveur diplomatique et prudentielle. »²⁴⁶

Latour remarque la connotation écologique du « compost » due à la « décomposition » active de nombreux agents invisibles, qui est essentiellement un processus qui peut échouer et tâche donc de « retenir ce qui est le plus important dans la notion de constructivisme. »²⁴⁷ (Nous reviendrons un peu plus loin sur ce terme de « compost » avec Dona Haraway qui le préfère au terme de « posthumain ».) Pour Latour, le constructivisme est la « seule défense contre le fondamentalisme défini comme une

²⁴⁵ Latour Waiting for Gaia. Composing the common world through arts and politics, in Albena Yaneva & Alejandro Zaera-Polo (eds.), *What is Cosmopolitical Design?*, Farnham: Ashgate, pp. 21-33, 2015

²⁴⁶ Bruno Latour, « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », *New Literary History*, 2010, vol. 41, n° 3, p. 471-490.

²⁴⁷ *Ibid.*

tendance à nier les caractères construits »²⁴⁸ ; selon lui, les négociations à la table diplomatique pour arriver à un monde commun avec les fondamentalistes sont impossibles. Il est capital de comprendre que tout est construit et que c'est pourquoi la construction sociale comme processus commun des humains et des non-humains n'a rien de particulier. La question est plutôt de savoir « ce qui est bien et ce qui est mal construit (ou composé). »²⁴⁹. En ce sens, l'accent est mis sur la possibilité de décomposer, de recomposer et de mieux construire.²⁵⁰

« Les compositionnistes, cependant, ne peuvent pas compter sur une telle solution. La continuité de tous les agents dans l'espace et dans le temps ne leur est pas donnée comme aux naturalistes : ils doivent la composer lentement et progressivement. Et, de plus, le composer à partir de pièces discontinues. »²⁵¹

Le destin humain et le destin non-humain sont maintenant impossibles de séparer. C'est en ce sens qu'il est urgent de repenser la pratique collective de composer le monde commun, comme *commoning*, comme création socio-politique collective telle que nous l'avons étudiée dans la première partie – en prenant en considération les non-humains dans une perspective écologique. Lorsque la création, la construction du monde commun concerne directement notre rapport au monde et à l'environnement, il est utile de revisiter l'écophilosophie définie dans « Les Trois Écologies » de Félix Guattari ainsi que l'esthétique environnementale définie comme approche visant à être des habitants responsables, en interrogeant la viabilité de nos modes d'existence.

L'écophilosophie est une articulation éthico-politique « entre les trois registres écologiques, celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et celui de la subjectivité humaine »²⁵² A partir de là, Guattari développe de nouveaux paradigmes esthétiques : ou plutôt un « nouveau paradigme de la complexité qui trouve dans

²⁴⁸ Bruno Latour, The Promises of constructivism in Don Ihde (editor) Don Ihde (editor) Chasing Technology : Matrix of Materiality, Indiana Series for the Philosophy of Science, Indiana University Press, pp. 27-46 (2003)

²⁴⁹ B. Latour, « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », art cit.

²⁵⁰ Bruno Latour, The Promises of constructivism in Don Ihde (editor) Don Ihde (editor) Chasing Technology : Matrix of Materiality, Indiana Series for the Philosophy of Science, Indiana University Press, pp. 27-46 (2003)

²⁵¹ B. Latour, « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », art cit.

²⁵² Félix Guattari, *Les trois écologies*, s.l., Galilée, 1989, 92 p.12.

l'esthétique sa dimension fondamentale ».²⁵³ Et c'est selon nous cette question de la complexité qui est au cœur des cosmopolitiques comme une sorte de « Multiples Ecologies » avec toutes les multiplicités de nature, de l'environnement, du cosmos, y compris ceux qui sont incertains, ceux qui restent inconnus. Les « non-humains » : les entités naturelles, les entités à risque, les artefacts scientifiques, les dispositifs techniques, les univers symboliques, etc. Les nouveaux paradigmes esthétiques de Guattari ressortent d'une vision complexe de l'art qui peut « dévoiler ou préfigurer de nouvelles modalités d'être avec soi-même, avec le *socius* et avec la nature. »²⁵⁴ Il s'agit d'une relation au monde et à l'environnement dans une multiplicité de niveaux élevés, comme en témoigne le terme « cosmos » qui implique une approche spéculative à des dimensions qui restent inconnues, incertaines.

Selon les philosophes Emily Brady et Arnold Berleant, la notion d'« esthétique environnementale » dépasse les références aux œuvres d'art et au paysage et accorde une place privilégiée à l'expérience esthétique de la nature et des environnements quotidiens.²⁵⁵ Pour Brady,

« [Ce nouveau courant] reconnaît que les environnements naturels ne sont pas essentiellement éprouvés comme des paysages mais plutôt comme des environnements au sein desquels le sujet esthétique apprécie la nature comme dynamique, changeante et en évolution. Il s'agit d'une approche esthétique qui, selon ses différentes formes, puise ses racines dans la connaissance écologique, l'imagination, l'émotion et une nouvelle compréhension de la nature comme porteuse de son propre récit. »²⁵⁶

Il existe aussi une appréhension esthétique commune de l'environnement. Ce qui est fondamental, c'est qu'elle constitue la base d'une appréhension riche de sens des milieux de vie et de l'environnement.²⁵⁷ L'esthétique environnementale forge un lien

²⁵³ Roberto Barbanti, Silvia Bordini et Lorraine Verner, « Art, paradigme esthétique et écologie », *Chimères*, 2012, vol. 76, n° 1, p. 115.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ Nathalie Blanc et Jacques Lolive, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, juillet 2009, vol. 17, n° 3, p. 285-292.

²⁵⁶ Brady, E., 2007. Vers une véritable esthétique de l'environnement, in Lolive, J., Blanc, N. (Eds), *Esthétique et espace public, Cosmopolitiques*, 15, 64.

²⁵⁷ Nathalie Blanc et Jacques Lolive, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, juillet 2009, vol. 17, n° 3, p. 285-292.

très fort avec le pragmatisme qui met l'accent sur l'expérience, sur l'expérimentation et essentiellement sur la pratique. Selon l'artiste-chercheuse Nathalie Blanc, c'est une esthétique qui rompt avec le point de vue expert ou élitiste, et se définit comme une « ouverture vers une conception populaire et décloisonnée de l'esthétique ». Elle renvoie à la pensée de John Dewey dont l'expérience esthétique déborde le domaine des beaux-arts.

Dans l'esthétique environnementale, Berleant élargit l'expérience esthétique à l'appréhension de l'environnement. Il s'agit d'une transformation du rapport à l'environnement dont l'observation visuelle passe par une immersion sensorielle. L'esthétique de l'engagement à l'environnement valorise ainsi l'activité plutôt que la passivité, l'implication plutôt que la mise à distance, l'expérience vécue plutôt que le désintéressement.²⁵⁸ Berleant introduit une perspective qui porte bien sur un objet environnemental mais qui part du sujet. Dans une logique de l'esthétique pragmatique comme chez Dewey, l'expérience individuelle du sujet devient aussi importante que l'objet esthétique. Comme un processus d'« environnementalisation », de devenir-avec le monde, l'expérience esthétique est un processus d'apprentissage d'adaptation créative à son environnement.²⁵⁹ Comme le remarque Blanc, cette conception renouvelée de l'esthétique permet notamment de repenser le rôle des artistes et remet en question la conception muséale de l'art. Cette perspective de l'expérience esthétique d'« environnementalisation », autrement dit de « devenir-avec » son environnement met à nu l'institution artistique, le statut de l'œuvre et d'auteur, et ainsi tout le fonctionnement du monde de l'art. Dans l'optique de l'esthétique environnementale, l'art sans auteur humain nous semble tout à fait compréhensible et possible à imaginer. C'est le sujet qui s'« adapte à » et qui est à la fois « adapté par » son milieu, son habitat, qui le construit, qui compose son monde et ses expériences dans une relation réciproque.²⁶⁰

Dans un esprit proche des cosmopolitiques, l'esthétique environnementale donne

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ N. Blanc et J. Lolive, « Vers une esthétique environnementale », art cit.

²⁶⁰ Il faut noter que à la suite du mouvement philosophique du réalisme spéculatif et l'ontologie orientée objet (SR / OOO), l'esthétique spéculative dans les critiques de corrélationalisme, cherchent à aller au-delà de l'art centré sur le sujet humain dont l'artiste et son public. Mais cela produit un art dit « Freeportism »²⁶⁰ qui bénéficie encore plus les capitaux financières qui réussie à débraser son public.

selon nous accès à une pluralité des mondes qu'il s'agit de traverser d'une manière corporelle et sensorielle. Nous pouvons ainsi dire qu'il s'agit d'une expérience incarnée qui demande un certain niveau d'investissement et d'engagement. C'est un processus de construction du monde commun avec les non-humains, un devenir-avec son environnement dont les dimensions sont celles de la complexité, l'intrication des différents aspects dépassant les capacités de compréhension humaine.

Revenons maintenant sur la question des « cosmopolitiques », qui sont la mise en forme, la construction d'un monde commun, autrement dit un *commoning* dans une perspective plus écologique et moins anthropocentrique. Les cosmopolitiques, en tant que politique des mondes au-delà du mono-naturalisme, composent un monde « en respectant la pluralité des mondes habités » et « sans trancher les liens qui nous rattachent à nos mondes singuliers »²⁶¹. Ce qui est au centre ici, c'est une capacité créatrice, une compétence commune des sujets, humains comme non-humains, qui construisent, composent, fabriquent leur monde en s'appropriant leur environnement. Cette dernière et le processus de construction créative constituent réciproquement le sujet. Ces mondes de sujets, humains comme non-humains, ces processus de constructions, composent ainsi le monde commun en question.

Ces objectifs impliquent de déceler la « capacité à donner forme » des éléments pouvant participer à ces processus :

« travail esthétique », comme des : « pratiques, gestes, temporels et spatiaux, dotés de sens, de direction [qui] construisent une forme de vie entre environnement virtuel et écologie réelle »²⁶²

L'esthétique se révélerait un facteur politique important dans le jugement de la mise en forme de nos habitats. Ce qui est important c'est notre choix et notre politique quant à ces formes de l'espace de vie, ou bien de la vie tout court. C'est ainsi que la question de la construction, de la composition du monde commun est une question de sens communs, de formes qui débordent largement les aspects socio-politiques. Comme la philosophie activiste chez Massumi, entre le pragmatique et le spéculatif,

²⁶¹ Jacques Lolive. Les nouveaux enjeux cosmopolitiques in Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, re.press, 2009, 258 an pp.125-138.

²⁶² Nathalie Blanc, *Les Formes de l'Environnement, Manifeste pour une Esthétique Politique*, Genève, Métis Presses, 2016, 230 p.52.

entre l'aspect politique et esthétique, elle est esthétique-politique. Nous pouvons considérer la pratique de *commoning*, la construction du monde commun qui consiste notamment à donner forme à notre environnement commun, comme une question esthétique-politico-écologique. Les cosmopolitiques, comme politique des mondes dont les propriétés esthétiques rendent appropriables et habitables ce monde commun, sont des politiques de cohabitation entre les humains et les non-humains.²⁶³

L'esthétique environnementale au sens large est ainsi profondément liée à l'appréhension sensible de la crise actuelle et à l'imagination d'une porte de sortie avec tous les moyens dans nos mains, dont l'art, entendu au-delà de lui-même comme visant des solutions créatives. La construction du monde commun co-habitable est une création sociale collective qui réunit la compétence commune de s'approprier, de fabriquer et d'imaginer plutôt que de spéculer. C'est dans ce sens-là que Latour s'approprie le terme de « composition » de l'art et met l'accent sur le geste de rassembler, dans une perspective engagée, avec les non-humains au niveau terrestre, globale. Il est essentiel de comprendre la complexité et la multiplicité dont il s'agit : il n'est plus possible de simplifier et d'ignorer ceux avec qui nous n'arrivons pas à dialoguer, ce que nous ne comprenons pas. L'esthétique environnementale, au sens large, et la mise en forme d'un monde co-habitable, sont au cœur du processus de *commoning* des habitants terrestres. L'esthétique est le pivot en vue de quoi recomposer les mondes qui sont déjà là et ceux qui restent encore à venir.

6.3.2 Compost-iste et le « devenir-avec » 264

Dans le « Manifeste Cyborg », publié il y a trois décennies, Donna Haraway initie un mouvement posthumaniste : elle voit dans le cyborg une promesse politique précisément parce qu'il échappe à la logique naturaliste des tropes organiques. « Le cyborg, écrit-elle, saute le pas de l'unité originelle, de l'identification avec la nature.

²⁶³ Jacques Lolive et Olivier Soubeyran, *Cosmopolitiques : ouvrir la réflexion*, in Jacques Lolive, Olivier Soubeyran et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques*, *op. cit.*, p. 40.

²⁶⁴ Donna Haraway, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », *Dialogues in Human Geography*, mars 2018, vol. 8, n° 1, p. 102-105.

»²⁶⁵ Haraway exprime des réserves à propos du terme de « post-humain » populaire à l'époque. Proposant une approche plus écologiste que techno-féministe, elle préfère aujourd'hui le terme « compost » à celui de « posthumain »²⁶⁶

« Je suis une compost-iste, pas une posthuman-iste : nous sommes tous du compost, pas des posthumains. [...] nous avons un travail de mammifère à faire, avec nos collaborateurs et co-travailleurs sym-poïétiques biotiques et abiotiques. Nous devons faire des parents (*kin*) / des proches sym-chthoniquement, sym-poéti-quement. Qui ou quoi que nous soyons, nous devons faire-avec – devenir-avec, compo-ser-avec – ceux qui sont liés à la Terre [...] »²⁶⁷

La racine « homo » est pour Haraway une désignation de l'humain fondamentalement masculine.²⁶⁸ Au contraire, le compost dénote tout de suite un processus continu de devenir avec les autres : nos corps sont dans une large mesure constitués de micro-organismes, ce que Haraway détaille dans *When Species Meet* en 2008. Son travail cherche à disloquer la centralité de l'humain en faveur de l'égalitarisme in/non/post-humain et de l'égalitarisme bio-centré. Un « corps » est une espèce multi-spécifique, surtout si nous considérons qu'environ 90% des cellules de notre corps sont composées de génomes de bactéries, de champignons, qui sont du « non-humain ». Pour Haraway, être un « c'est toujours devenir avec beaucoup »²⁶⁹. L'image de l'espèce renvoie alors à l'idée d'une conversation d'un autre monde dans laquelle diverses entités non humaines participent en tant que sujets.

Le processus de compostage ne peut pas s'appuyer sur « une logique additive », mais fonctionne à travers « la décomposition, la séparation et la diffusion continues de ce

²⁶⁵ Donna Jeanne Haraway, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, 287 p.

²⁶⁶ Donna Haraway, sympoïese, sf, embrouilles multispecifiques, in Didier Debaise et Isabelle Stengers (eds.), *Gestes spéculatifs*, op. cit.

²⁶⁷ Donna Haraway, « Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin », *Environmental Humanities*, 2015, vol. 6, n° 1, p. 159-165.

²⁶⁸ Sarah Franklin, « Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway », *Theory, Culture & Society*, juillet 2017, vol. 34, n° 4, p. 49-63.

²⁶⁹ Donna Haraway, *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, 423 p.3.

qui est rassemblé »²⁷⁰. La mort de certains permet la vie des autres dans « la transformation et la destruction qu'entraînent la digestion et la décomposition ». La politique du compostage est donc « une danse complexe qui équilibre les forces de la vie »²⁷¹. Il faut souligner que la vie et la mort de la décomposition et de la dissolution doivent fonctionner en même temps et dans le même espace pour que ce processus réussisse à se dérouler. Nous voyons ici une métaphore de notre crise terrestre actuelle. C'est dans cette perspective-là que Haraway préfère le terme de compost. En tant que processus/chose qui exploite la possibilité de la vie émergeant de la mort, le compost est essentiel au « devenir-avec » - une alternative dynamiquement multiple et enchevêtrée au « devenir ». Haraway cite ce passage de Stengers et sollicite l'importance du co-praticien, du co-penseur²⁷² qui

« [...] puisse s'étendre à des dimensions inattendues, devenant quelque chose qui oblige à penser, c'est-à-dire quelque chose qui fait aller du refus à la création. »²⁷³

Pour établir de nouvelles formes de relations avec d'autres êtres vivants, tous les autres êtres vivants, les humains comme les non-humain, Haraway est dans la même perspective que les cosmopolitiques chez Isabelle Stengers et chez Bruno Latour. A la place de l'Anthropocène, qui est pour elle trop centré sur l'humain, Haraway propose le concept de Chthulucène, qui désigne la multiplicité des espèces et qui reconceptualise l'époque actuelle comme une époque où toutes les espèces, en rapport les unes avec les autres, travaillent ensemble. Le terme de Chthulucène est composé de deux racines grecques : khthôn, signifiant « la terre », et kainos, signifiant « maintenant », un temps de commencement, un temps pour continuer²⁷⁴. Brisant le mythe et la réalité, les chthoniens sont des monstres, des êtres venant de la terre et essentiellement ouvertes à une connexion en réseau, à l'enchevêtrement potentiel, au

²⁷⁰ Sebastian Abrahamsson et Filippo Bertoni, « Compost Politics: Experimenting with Togetherness in Vermicomposting », *Environmental Humanities*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 125-148.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² D. Haraway, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », art cit.

²⁷³ Isabelle Stengers et Vinciane Despret, *Women Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, traduit par April Knutson, 1 édition., Minneapolis, MN, Univocal Publishing, 2014, p. 56.

²⁷⁴ Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, s.l., Duke University Press, 2016, 238 p.2.

monde relationnel.²⁷⁵ Ils sont multiples, fluides et changeants, « contrairement aux drames dominants du discours anthropocène et capitalocène, les êtres humains ne sont pas les seuls acteurs importants du Chthulucène. »²⁷⁶

Ce qui est au cœur de la réflexion de Haraway c'est le concept de « sympoiesis » comme processus de « faire avec », de « devenir avec », comme critique directe de l'individualisme et du sujet libéral toujours rationnel, logique et capable de se séparer de son environnement et de la nature.

« La terre du Chthulucène est une incessante continuation. Elle est sympoietique et non pas autopoietique. Les Mondes [...] ne se font pas eux-mêmes - quelles que soient la complexité et la multiplicité des niveaux du système [...] Ils ne sont pas clos, sphériques, déterministes ou téléologiques. [...] ses zones de contact sont partout et font surgir en permanence des vrilles excentriques. »²⁷⁷

« « sympoietiques » les systèmes dont la production collective « n'a pas de frontières spatiales ou temporelles bien définies » [...] beaucoup de systèmes que l'on prend pour autopoietiques sont, en fait, sympoietiques [...] L'individualisme méthodologique amélioré par l'autopoiesis n'est pas suffisamment bon, ni figurativement ni scientifiquement. »²⁷⁸

En remplaçant « autopoiesis » par « sympoiesis » entant que processus de « faire-avec » (*making-with*), le terme n'invoque pas « un soi qui se fait, mais plutôt une forme de fabrication de soi qui ne peut se produire seulement d'une manière collective et collaborative ».²⁷⁹ La tâche assignée à tous les humains comme les non-humains est de s'emmêler ou de travailler ensemble à travers les espèces pour se

²⁷⁵ *Ibid.*33.

²⁷⁶ *Ibid.*55.

²⁷⁷ Donna Haraway, sympoiesis, sf, embrouilles multispecifiques, in Didier Debaise et Isabelle Stengers (eds.), *Gestes spéculatifs*, op. cit.

²⁷⁸ Donna Haraway, sympoiesis, sf, embrouilles multispecifiques, in *Ibid.*

²⁷⁹ Ian Buchanan, *A dictionary of critical theory*, Second edition., Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, 2018, 517 p.

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780198794790.001.0001/acref-9780198794790-e-790>

rendre mutuellement capables de s'épanouir dans un processus collaboratif avec d'autres formes de vie. En appelant à « rester avec » le problème, Haraway est contre ceux qui, comme les futuristes utopiques, imaginent que seules les solutions sont importantes. L'introduction déclare un engagement plus modeste envers les « possibilités de récupération partielle et d'entente mutuelle ».²⁸⁰

A la façon d'une intrication, Haraway tente de relier plusieurs pratiques plutôt familières qui sont entremêlées de transitions et qui rappellent sans cesse des engagements avec des possibilités qui ne sont pas simplement des fictions. Elle s'appuie sur le terme « SF », *science fiction*.

« SF est ce signe matériel-sémiotique puissant pour les richesses de la fabulation spéculative, du féminisme spéculatif, de la science-fiction, de la fiction spéculative, de la science factuelle, de la science fantastique - et, je suggère, des figures de ficelle. En bouclant des fils et des relais de modelage, cette pratique SF est un modèle pour le monde. Par conséquent, SF doit aussi signifier "jusqu'ici", ouvrant ce qui est encore à venir dans les passés, les présents et les futurs de l'ère protéiforme. »²⁸¹

Comme les deux pratiquants, ses enchevêtrements et ses motifs du jeu de ficelle sont cruciaux pour rester avec le problème. Pour expliquer cette figuration en utilisant l'une des métaphores de Haraway, via un rythme de relais d'aller et retour, de va et vient, jouer des figures de ficelle consiste à recevoir et puis à proposer en y ajoutant quelque chose de nouveau.

« [I]ls coupent et nouent [...] ils sont à la fois ouverts et noués [...] SF, c'est raconter des histoires et raconter des faits, c'est configurer des mondes possibles et des temps possibles, des mondes matériels-sémiotiques disparus, actuels, encore à venir. »²⁸²

²⁸⁰ D.J. Haraway, *Staying with the Trouble*, op. cit.10.

²⁸¹ Donna Haraway, « SF: Science fiction, speculative fabulation, string figures, so far », *Acceptance speech for Pilgrim Award, July, 2011*, vol. 7, p. 280.

²⁸² Donna Haraway, sympoiese, sf, embrouilles multispecifiques, in Didier Debaise et Isabelle Stengers (eds.), *Gestes spéculatifs*, op. cit.

« [L]es jeux de ficelle comme trope théorique, comme une ficelle de penser-avec une foule de compagnons dans une sympoïese d'enfilage, de feutrage, de nouage, de pistage et de triage. Je travaille avec et en SF en tant que compostage matériel-semiotique, théorie dans la boue, embrouille. »²⁸³

Pour nous, ces « faire-avec » et « pratiquer- avec » dont Haraway parle sans cesse font fortement écho au « créer-avec », au *leadingfollowing* chez André Lepecki, à la suite d'Erin Manning, ou bien à l'expérience de la créativité en tant que renversement sujet/objet dont parle de David Graeber. Nous voyons ainsi le processus de la subjectivation et de l'individuation de Simondon dans une toute autre dimension, et c'est en ce sens que nous allons étudier ensuite les nouveaux matérialismes. La version de Haraway est une méthode de « penser-avec » plusieurs autres à travers les disciplines, en travaillant dans une collaboration nécessaire et continue. Plus que penser-avec, devenir-avec, le jeu de la figure de ficelle est pour Haraway une métaphore parfaite pour l'idée de propositions interposées ; le jeu est en soi-même une manière de relayer, une façon particulière de penser « entre » deux paires de mains, en variant entre passif et actif, entre réception et proposition à chaque étape entre les enchevêtrements de ficelles. Elle souligne que :

« C'est là cultiver la responsabilité dans la passion et dans l'action, le détachement et l'attachement, la capacité de répondre, le savoir et le faire collectifs - une écologie des pratiques. [...] Je composte mon âme dans cette pile de compost chaud. Les vers ne sont pas humains. Leurs corps ondulants ingèrent et s'étirent, et leurs excréments fertilisent les mondes. »²⁸⁴

Selon nous, cette capacité de répondre est aussi un geste spéculatif qu'on retrouve dans les mots de Stengers lorsqu'elle met l'accent sur l'action, sur la pratique qui prend des risques plus que sur la pensée. Dans l'idée d'une « pile de compost chaud » de l'époque anthropocène ou Chthulucène, la question du changement, de la transformation, dépasse celle de la vie et la mort. Nous y voyons plutôt une transformation qu'une morte, du point de vue du cosmos, du monde commun des

²⁸³ Donna Haraway, sympoïese, sf, embrouilles multispecifiques, in *Ibid.*

²⁸⁴ Donna Haraway, sympoïese, sf, embrouilles multispecifiques, in *Ibid.*

humains et des non-humains. Il nous faut ici étudier les nouveaux matérialismes. Chez Haraway, comme le montre le concept de « sympoiesis », de « devenir-avec », il y a un au-delà de l'individualisme dans les relations avec les autres, humains comme non-humains. Haraway est une influence essentielle pour le concept « sujet posthumaniste » de Rosi Braidotti et « pratique posthumaniste » de Karen Barad que nous étudierons ci-après. Les figures ficelles sont ce que l'on ne peut pas faire seul sans l'autre comme modèle et assemblage qui sollicite une réponse avec ce qui « n'est pas soi-même mais avec laquelle il faut continuer »²⁸⁵. Cette dimension d'urgence involontaire, ce fait qu'il n'y a plus le choix fait écho à la situation de la classe précaire qui se rassemble sans vraiment le choisir.

Nous ne sommes jamais séparés de la nature, du cosmos, le sujet humain n'est jamais séparé des processus organiques et matériaux de son monde. Pour envisager, imaginer, appréhender et recomposer le monde commun comme une co-production entre la nature et les êtres humains, il s'agit de réactiver les sensibilités qui s'engagent avec les non-humains, les autres formes de la vie et les autres modes d'existence. Cette perspective réunit l'optique des cosmopolitiques et celle, posthumaniste, de Haraway. Et il faut encore remarquer que tous mettent l'accent sur la pratique, sur l'action du « devenir-avec » le monde commun, de re-construire un monde habitable, écologique, d'une manière qui dépasse les seuls intérêts des humains. Autrement dit, la nature, notre environnement et son destin font partie de nous comme collectif, de nos futurs, et cela nous demande de repenser les questions de l'art et de la pratique artistique dans une toute autre dimension.

Dans l'optique de l'engagement spéculatif, il s'agit de sortir du cadre pour y revenir, comme le processus de la création. C'est un engagement situé face à l'époque actuelle. Construire le monde c'est aussi « être construit » : lorsqu'une pratique recompose un monde commun, elle est en retour « recomposée ». Revenons au théâtre des négociations proposé par Latour, dans la logique que des entités non-humaines puissent être représentées par des participants humaines, nous pouvons considérer l'art, la pratique artistique, comme pouvant également être présentée et considérée comme un sujet d'*agency*. Un art, une pratique artistique, peut réagir au monde en tant que sujet, interagir avec les autres entités et devenir-avec les autres disciplines.

²⁸⁵ D.J. Haraway, *Staying with the Trouble*, op. cit.3.

En ce sens, penser à comment ces propositions vont être appropriées, utilisées, ou peut-être instrumentalisées, c'est penser à entrer dans la circulation, et dans les flux du monde des multiplicités.

PARTIE 3

Nouveaux matérialismes, néo- agency a l'époque de l'anthropocène, post-humaine

« On peut se demander si ça n'a pas été toujours l'objectif de toutes les sociétés de produire de la subjectivité, les productions matérielles n'étant que des médiations vers cette maîtrise de la production de subjectivité. Cela implique évidemment de sortir du dualisme entre sujet-objet, matière- esprit, moi-autrui, être-valeurs... et donc de repérer ce que sont les pratiques qui font la traversée entre ces domaines qui sont séparés [...] »¹

« [...] la notion de matière est trop politique, trop anthropomorphe, trop étroitement historique, trop ethnocentrique, trop genrée (*gendered*) pour pouvoir définir ce dont la race humaine pauvre, expulsée du modernisme, doit construire sa demeure. Nous devons avoir une définition beaucoup plus matérielle, beaucoup plus terre à terre, beaucoup plus immanente, beaucoup plus réaliste, beaucoup plus incarnée du monde matériel si nous voulons composer un monde commun. »²

A l'époque postfordiste actuelle, nous passons du modèle de la production/consommation au circulationnisme, et l'abstraction réelle et sa résistance se retrouvent intriquée dans la subjectivation et la dés-subjectivation. Nous pouvons dire que le contexte postfordiste de la production nous pousse à dépasser le dualisme et à redéfinir profondément le sujet, le collectif social, l'agency, l'aliénation, l'autonomie, etc. Entre le « je » et le « nous », nous avons un besoin urgent de trouver un nouveau collectif social au-delà de l'autonomie, qu'il s'agisse d'une création sociale comme recomposition d'un monde commun avec ceux qui sont déjà là et ce qui reste à construire, à imaginer. Nous faisons ainsi appel à l'art, à la force de l'art, à la capacité de l'art à transformer, à créer un futur, un peuple à venir. Au cœur de la philosophie spéculative, de l'abstraction réelle et de l'art se trouve le même machinisme, cette même machine de spéculation, et d'abstraction. Faisant face à la crise de l'anthropocène et au capitalisme financier dominant, Stengers, Latour, et Haraway nous appellent à s'engager dans les impossibles, et avec l'autre dans une

¹ Félix Guattari et Olivier Zahm, Félix Guattari et l'art contemporain, Entretien avec Félix Guattari, Chimères. N° 23, 1994

² B. Latour, « An Attempt at a "Compositionist Manifesto" », art cit.

approche spéculative, cosmopolitique. En d'autres termes, dépasser la dimension humaine et aller vers une perspective écologique des multiplicités et des complexités afin de recomposer le monde commun, constitué comme un assemblage d'humains-non-humains. Car nous n'avons « jamais été humains » séparé de ces non-humains. « Ils » et « nous » faisons partie de l'un et l'autre depuis toujours.

Dans cette partie 3, nous rechercherons au travers de cette nouvelle perspective, à définir et à construire ce nouveau collectif social. Et en dépassant les dimensions humaines et le dualisme, nous allons repenser ainsi l'art ou plutôt la pratique de l'art, et ce que l'art fait, peut faire, autrement dit, repenser l'effet transformateur et performatif de l'art dans l'optique nouvelle matérialiste. La question primordiale est d'adapter ces nouvelles approches qui semblent pouvoir répondre aux questions posées dans les deux parties précédentes de nos recherches. Avant d'étudier avec Manuel DeLanda, Bruno Latour, Rosi Braidotti, Karen Barad, les quatre principaux théoriciens des nouveaux matérialismes, nous commencerons d'abord par réfléchir à la théorie d'« affect » pour adapter une perspective non-cognitive, pré-subjective afin de comprendre comment l'art arrive à nous changer, à nous transformer, affecter. Par la matérialité du corps ouvert comme sujet central, qui « affecte », et l'objet « affecté », la théorie de l'affect semble jouer un rôle essentiel entre les humains et les non-humains.

Pour pouvoir penser la multiplicité des complexités face aux incertitudes, nous allons étudier la théorie de *l'assemblage* chez DeLanda et l'*Actor-Network Theory* (ANT) chez Latour. Ils nous permettront de repenser l'œuvre d'art et son public dans une approche qui dépasse le dualisme sujet/objet, humains/ non-humains. Nous étudierons ensuite le sujet posthumaniste chez Braidotti, et la pratique posthumaniste chez Barad. Ce sujet à l'époque anthropocène est celui qui en train de « devenir-avec » dans les mots de Haraway, le monde comme « nous » au sens cosmique. La question de la pratique est au cœur de nos recherches, comme les concepts de *communing*, *undercommons*, ou « devenir-avec », en effet, la production d'un nouveau sujet et d'un nouveau collectif social est toujours une question de la pratique. Nous allons étudier la pratique dans une perspective de l'intrication du sujet et de l'objet, et de l'assemblage des humains-non-humains. Et cela nous permettra de repenser l'art ou la pratique artistique entre « artistique » et « esthétique ». Nous essayerons ainsi de

réactualiser la définition de la pratique artistique qui ne fait jamais vraiment partie du « monde du travail ». Alors nous nous positionnerons dans la perspective des nouveaux matérialismes, posthumaniste, à condition de parler de la pratique, au lieu du travail, dans une « écologie des pratiques ».

CHAPITRE 7

7 Nouvel agency et Nouveau matérialisme

Avant de nous tourner vers les nouveaux matérialismes, et envisager la manière avec laquelle ils recadrent certains débats concernant l'*agency* et la transformation, il sera utile de décrire le contexte intellectuel, en particulier le récent regain d'intérêt pour le réalisme et le matérialisme. Cependant, la question de ce qui constitue exactement une entité réelle, comment les entités interagissent et comment les perceptions et les entités sont liées, ont fait l'objet d'un débat permanent. Une foule de nouveaux réalismes ont émergé dont le «réalisme spéculatif». Ce dernier néologisme surgit au sein d'un colloque organisée en 2007 au *Goldsmiths College* et il est dès le début intimement lié à l'art contemporain. Aux côtés de ces ontologies réalistes, se trouvent de nouveaux modes d'analyse matérialistes. Parmi les philosophes continentaux et les sociologues, il y eut un regain d'intérêt pour la matérialité des corps, la philosophie de la biologie et de la nature, la biopolitique et les sciences naturelles en général. Dans ces disciplines, les corps humains sont de plus en plus traités comme des entités matérielles, plutôt que comme des sites d'inscription du discours et du pouvoir.

En conséquence, les aspects de l'interaction incarnée qui se situent à l'extérieur du discours sont devenus de plus en plus importants dans divers domaines. Les théoriciens de «l'affect» (comme par exemple Brian Massumi) affirment que le corps a une grammaire qui lui est propre et qui ne peut être entièrement saisie dans le langage. Influencé par les théories de Spinoza, Whitehead, James, Bergson, Deleuze et Guattari, ainsi que des développements en psychologie et en neurosciences, pour distinguer entre les émotions, subjectives et signifiantes, et les affects, non cognitifs, signifiant «intensités pré-subjectives». Enfin, la théorie sociale et politique a été poussée au-delà de son anthropocentrisme habituel, en explorant de nouvelles façons de conceptualiser les «choses» non-humaines en elles-mêmes. En fait, certaines des contributions les plus novatrices se sont concentrées sur les mélanges conceptuels du

matériel et sur le discursif par lequel les textes, discours, corps, affects, technologies, «choses» non-humaines et contextes physiques et sociaux se combinent pour créer des entités hybrides, des conceptions de la subjectivité, de l'identité et de l'*agency*.

7.1 L'affect en l'art et le travail artistique affectif

« Je ne veux pas dire que le travail affectif est nouveau ou que le fait que le travail affectif produit de la valeur dans un sens est nouveau. Les analyses féministes en particulier ont depuis longtemps reconnu la valeur sociale du travail soignant, du travail familial, de l'éducation et des activités maternelles. Ce qui est [...] nouveau, d'autre part, sont [...] dans le sens où il s'est généralisé à travers de larges secteurs de l'économie. »³

Michael Hardt n'a pas prétendu suivre quelque chose de nouveau, ce qui est nouveau, c'est que le travail affectif est devenu répandu, généralisé à nouveau. En d'autres termes, ce qui est nouveau, mais encore une fois, pas totalement novateur, c'est l'avancée dans les sciences qui nous demande à renouveler notre perspective du monde à nouveau.

L'affect est un concept issu du terme latin *affectus*, qui signifie « passion » ou « émotion ». Grâce à l'interprétation de Deleuze dans les premiers textes fondateurs du milieu des années 1990, les études sur les affects sont rapidement reconnus comme constituant un « tournant affectif », *affective turn*⁴, dont les théories critiques sont caractérisées par un retour à certaines expressions provenant de la science dite « dure ». Deux décennies d'études sur les affects ont, bien que diversifiées, partagé le souci de prendre en compte « les processus non-conscients, non-cognitifs, transpersonnels et non-représentatifs, ainsi que les capacités de communication des corps et des importe

³ Hardt, Michael. 1999. "Affective Labor." *boundary 2* 26, 2:89–100. ,p.97.

⁴ Patricia Ticineto Clough et Jean Halley, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, s.l., Duke University Press, 2007, 332 p.

au-delà du discours »⁵. Rassemblant les travaux de Deleuze et Guattari, Spinoza, Whitehead et Bergson, ils confèrent et font dialoguer ces penseurs avec les travaux des sciences contemporaines, en particulier la science computationnelle et les neurosciences. Introduit dans les sciences humaines principalement par Patricia Clough, Erin Manning et Brian Massumi, cette perspective réoriente nos conceptions des corps, de la vie, de la technologie et de l'humain dans son argumentation qui prend les discussions de l'affect au-delà du corps en tant qu'organisme. Elle renvoie à une vision de la matière corporelle qui déplace la distinction entre organique et inorganique, matériel et immatériel, vivant et non vivant où, plutôt que de parler de corps, nous pourrions parler d'assemblages humains et non-humains.

7.1.1 Le sujet de l'affect: corps comme processus en devenir

Dans l'ouvrage de Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth apparu en 2010 et rassemblant des travaux sur l'affect parmi plusieurs disciplines, l'« affect » est pour eux considéré comme :

« intégral au devenir perceptuel d'un corps (devenant toujours autrement, quoique subtilement, que ce qu'il est déjà), tiré au-delà de son apparence de limite de surface par sa relation à, et même sa composition, à travers les forces de la rencontre. Avec l'affect, un corps est autant extérieur à lui-même qu'en lui-même - tissé dans ses relations - jusqu'à ce qu'en fin de compte, de telles distinctions fermes cessent d'avoir de l'importance.»⁶

De ce point de vue, les corps ne sont pas considérés comme des choses ou des entités stables, mais plutôt comme des processus qui s'étendent et sont immergés dans des mondes. Autrement dit, plutôt que de parler de corps, nous pourrions plutôt parler d'enchevêtrements cerveau-corps-monde. Il s'agit des frontières entre l'humain et le non-humain, soi et autre, matériel et immatériel. Les corps sont ainsi ouverts, définis peut-être par leurs capacités à affecter et à être affectés. Ce registre corporel est celui

⁵ Ali Lara et al., « Affect and subjectivity », *Subjectivity*, avril 2017, vol. 10, n° 1, p. 30-43.

⁶ Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Unknown edition., Durham, NC, Duke University Press Books, 2010, p. 3.

qui introduit une vitalité dans les matières corporelles, qui exigent attention et préoccupation.

En ce sens, le corps humain est considéré comme corps en tant qu'assemblages de processus humains et non humains. Le corps humain est potentiellement déplacé, étendant notre préoccupation de la corporalité aux corps d'espèces, psychiques, mécaniques et d'autres mondes. Ces corps peuvent ne pas se conformer à nos attentes de frontières clairement définies entre le psychologique, social, biologique, idéologique, économique et technique, et peuvent même ne pas ressembler au corps (sous n'importe quelle forme).⁷ Les corps ne sont pas singuliers, bornés, fermés et fixes, mais plutôt ouverts à être affectés et affectant les autres. Notre attention est plutôt tournée vers ce que les corps peuvent faire, et ce que les rapports relationnels changent et comment elles modifient les corps lorsqu'ils bougent et sentent dans le monde.⁸ Centrée sur les énergies affectives et le mouvement créatif, cette nouvelle perspective du corps caractérise les corps par le mouvement et le processus. Encore une fois, ils sont ouverts et non pas comme des systèmes physiologiques et biologiques fermés. Ils participent au flux ou au passage de l'affect, caractérisé plus par la réciprocité et la co-participation que par la frontière et la contrainte⁹.

Le corps n'est pas seulement un véhicule pour le « devenir », il est aussi le lieu où l'influence sociale se bloque, par exemple, celle de classe et de genre. Le problème que soulève la théorie de l'affect est de savoir comment nous vivons la singularité face à la multiplicité.¹⁰ Comment certains sujets affectent et sont affectés n'est pas un processus aléatoire. La façon dont l'affect traverse ou est « coincé » dans certains corps en formation et participe également à la production de subjectivités à travers différents contextes politiques.¹¹ En d'autres termes, la théorie de l'affect met en évidence un type de politique qui aborde le sujet par le biais de processus de

⁷ Lisa Blackman, *Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation*, Thousand Oaks, Calif, SAGE, 2012, 209 p.3.

⁸ Lisa Blackman et al., « Creating Subjectivities », *Subjectivity*, mai 2008, vol. 22, n° 1, p. 1-27.

⁹ Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, op. cit., p. 3.

¹⁰ L. Blackman, *Immaterial bodies*, op. cit.3.

¹¹ Tero Karppi et al., « Affective capitalism », *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, 2016.

circulation, d'engagement et d'assemblages.¹² Le tournant vers l'affect permet ainsi de repenser l'hypothèse que l'*agency* et de la politique qui doivent commencer par le sujet,

« [...] l'affect peut être capturé au travers des stratégies de gouvernance biopolitique [...] le capitalisme a développé plus de stratégies et de techniques pour moduler et augmenter l'affect de manière à fermer espérer et étendre les racismes biopolitiques »¹³

Le fait que les corps puissent être induits à certaines tendances et imposent la nécessité de «rencontrer la modulation affective avec modulation affective»¹⁴, exige, comme le poursuit Massumi, une approche esthétique de la politique. Pour Massumi, de telles politiques sont «dissensuelles», «des alternatives» peuvent exister «sans exiger immédiatement qu'une alternative se réalise et que les autres s'évaporent»¹⁵. Dans les études sur les affects, «le corps est autant à l'extérieur qu'à l'intérieur de lui-même»¹⁶. C'est cet enchevêtrement, faisant écho aux théories des nouveaux matérialistes, inspirées de la physique quantique chez Karen Barad, qui témoigne d'un potentiel inhérents et d'une participation dans le monde.

7.1.2 L'affect et l'agency de l'objet

Dans sa philosophie politique, Jane Bennett utilise le concept de «chose-pouvoir» *thing-power*, pour redéfinir la relation entre la nature et la culture, et entre les êtres humains et leur environnement, c'est-à-dire la pertinence qui les entoure.¹⁷ En ce sens, la matérialité ne peut pas être comprise comme une entité passive, manipulable et neutre, comme dans la théorie poststructuraliste, où seul le discours est considéré

¹² A. Lara et al., « Affect and subjectivity », art cit.

¹³ L. Blackman, *Immaterial bodies*, op. cit.22.

¹⁴ *Ibid.*34.

¹⁵ Brian Massumi, *Politics of Affect*, 1 édition., Cambridge, UK ; Malden, MA, Polity, 2015, p. 68.

¹⁶ Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, op. cit., p. 3.

¹⁷ Jane Bennett, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010., p. Xvi.

comme actif dans la création du cadre de génération de sens. Les humains et la matérialité, les corps humains et non humains, sont fondamentalement enchevêtrés dans une structure de réseau ontologique partagée, et existent donc dans une relation mutuelle et constituante. Bruno Latour considère également que la société est constituée par plus que les personnes et leurs actions. Les objets peuvent également agir et réagir à d'autres choses, des personnes, des espaces et des situations: «Ils agissent aussi, ils font eux aussi des choses, ils vous font faire des choses».¹⁸

Dans cette optique-là, nous sommes intéressés à comprendre comment les expositions (et l'art en général) peuvent produire et faire circuler les affects dans l'interaction des œuvres, des personnes et des espaces, et comment ils peuvent être analysés. La théorie des affects distingue les concepts de sentiments ou d'émotions. L'effet n'est pas le même que les sentiments ressentis et articulés par un individu. Les sentiments comprennent quelque chose de plus que les affects. Puisqu'ils présupposent une interprétation d'un changement corporel à peine perceptible. Pour un théoricien Deleuzien d'affect comme Brian Massumi, cette distinction entre les affects et les sentiments implique également que l'affect n'a aucun contenu spécifique ni même de sens.¹⁹ Ce sont des «intensités énergétiques» ou des «forces», comme Deleuze les appelle. Et les affects, eux-mêmes, ne sont pas de nature psychologique, bien qu'ils produisent des sentiments et des émotions et puissent servir de catalyseurs à la pensée critique et créative.

La capacité affective des œuvres à créer des relations et à influencer d'autres objets et corps ne semble pas être contrôlée par l'intention de produire et de faire circuler des sentiments, des pensées et des connaissances spécifiques. Au contraire, les œuvres semblent générer des effets à un niveau plus immédiat et presque imperceptible. Comme le savoir non-conscient et incarné, cela concerne ce qui se ressent mais qui n'est pas encore verbalisé, ou représenté:

¹⁸ Bruno Latour, 'Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern', in *Critical Inquiry*, 30, Winter 2004: pp. 242-43.

¹⁹ Brian Massumi, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, 1995, n° 31, p. 83.

« L' Affect [...] est le nom que nous donnons à ces forces - forces viscérales en dessous, aux côtés ou en général autre que la connaissance consciente. »²⁰

Ces effets non représentatifs sont produits et diffusés dans un environnement intensif comme dans une salle de l'exposition, dans une installation. Comme suggère Ernst Van Alphen, les affects et la façon dont ils opèrent dans l'art ouvrent précisément cet espace virtuel pour ce qui n'est « pas encore connu »²¹. Il faut souligner que cet aspect ouvert de la virtualité à ce qui reste toujours inconnu, est extrêmement partagé parmi les théories de nouveau matérialisme et affectif, ce qui produit en quelques sorte une forme affective de la production de connaissances. Pour Massumi, l'affect est lié aux micro-chocs, aux petits changements presque imperceptibles qui se produisent dans notre corps lorsque nous sommes confrontés à notre environnement social et matériel :

« L'affect est pour moi inséparable de la notion de choc. Il ne doit pas nécessairement être un drame. C'est vraiment plus au sujet des micro-chocs, le genre qui peuple chaque moment de notre vie. Par exemple, un changement de focus, ou un bruissement à la périphérie de la vision qui attire le regard vers elle. Dans chaque changement d'attention, il y a une interruption, une coupure mentale dans le mode de déploiement de la vie ».²²

L'affect n'est fortement pas la même chose que les émotions ressenties par un individu. Il est donc mieux défini comme un changement biologique ou physique dans le corps, un changement corporel vague ou indéfinissable qui peut ressentir un enthousiasme tremblant pour une personne et un malaise pour quelqu'un d'autre, l'excitation pour une personne et l'anxiété pour l'autre.

7.1.3 L'œuvre d'art affective et le travail artistique affectif

²⁰ Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, op. cit.1.

²¹ Ernst Van Alphen, 'Affective Operations in Art and Literature', RES 53/54, Spring/Autumn 2008., p.30.

²² B. Massumi, *Politics of Affect*, op. cit.53.

Les affects ne sont pas tous nôtres, car ils sont transmis par quelqu'un d'autre, par le biais d'un objet ou d'un environnement. Interagir avec des œuvres d'art, une exposition ou d'autres personnes, affecter peut produire toutes sortes d'émotions, d'humeurs et d'impressions. Un groupe de personnes peut donc avoir une expérience affective partagée de quelque chose comme une œuvre d'art, mais cette même expérience peut générer de nombreux sentiments et pensées variés. Van Alphen explique:

« Des affects peuvent survenir au sein d'une personne, mais ils peuvent aussi venir de l'extérieur. Ils peuvent être transmis par la présence d'une autre personne, mais aussi par une œuvre d'art ou un texte (littéraire). Ils proviennent d'une interaction avec des objets, un environnement ou d'autres personnes. En raison de son origine dans l'interaction, on peut dire que la transmission de l'affect est d'origine sociale, mais aussi biologique et physique en vigueur. »²³.

Il souligne que les affects - contrairement aux sentiments - n'appartiennent pas uniquement au sujet, car ils surviennent dans l'interaction sociale ou la friction avec une œuvre d'art, d'autres personnes ou des environnements.²⁴ Comme affirme Sara Ahmed, « lorsque nous ressentons le plaisir de ces objets, nous sommes alignés »²⁵.

Dans cette tension sensorielle, les choses ont leur propre vie, un *agency* affectif qui, tout ne modifie pas le corps du public, peut la mettre en mouvement. Les objets peuvent produire de tels effets, non pas parce qu'ils sont dotés d'une intention, d'un esprit ou d'une signification spécifiques, mais parce que selon Bennett « ils sont vivants dans leurs relations complexes, enchevêtrements » avec d'autres objets et corps. Leur pouvoir consiste précisément dans « les capacités curieuses [...] à animer, à agir, à produire des effets dramatiques et subtils »²⁶ dans les objets et les corps avec

²³ Ernst Van Alphen, 'Affective Operations in Art and Literature', RES 53/54, Spring/Autumn 2008., p.23.

²⁴ Ernst Van Alphen, 'Affective Operations in Art and Literature', RES 53/54, Spring/Autumn 2008., p.23.

²⁵ Ahmed, Sarah. 2010. "Happy objects." In Melissa Gregg et Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, op. cit., p.35

²⁶ J. Bennett, *Vibrant matter*, op. cit., p.6.

lesquels ils interagissent. Ce sont les rencontres affectives ou les affrontements entre les «corps» humains et non-humains qui remplissent notre vie quotidienne. En ce sens, le corps émerge dans un processus infini et cumulatif d'affects et d'effets. Les corps affectifs - ouverts, amassés et réceptifs aux regards affectifs d'autres corps. Bennett définit ce corps affectif comme un corps social « dans le sens où chacun est, par sa nature-même en tant que corps, affectant et étant affecté continuellement par les autres corps ».27

Comme Bennet appelle «un réseau dense de relations [...] une toile de matière vibrante»28, nous pouvons considérer l'espace d'exposition comme affectif pour les actions corporelles et sociales partagées de l'artiste et du public. Le public a également l'occasion de découvrir comment chacun d'eux est déjà enchevêtré dans la communauté sociale ou collective des corps affectifs établie par l'exposition. Dans ce genre de situation d'exposition performative, les nouvelles relations sociales sont établies entre le travail, le corps et l'espace. Non seulement les corps humains, mais aussi les objets matériels peuvent agir et interagir en tant qu'agents sociaux. Comme pour Latour,

« [...] les choses elles-mêmes sont aussi des acteurs de l'action. Les champs objets et objets de l'objet servent de support pour les actions. L'art en tant que construction sociale contribue à construire le social. »29

La curatrice Camilla Jalving, par exemple, considère clairement l'exposition comme l'événement participatif à la base de l'expérience affective, sensorielle et physique, produit par l'œuvre d'art affective.30 De telles expositions nous font réfléchir, nous plaçant dans une situation qu'elles créent avant même que nous n'en soyons conscients d'y participer, en tant que coproducteurs de signification. Selon van Alphen,

27 *Ibid.*,p.21.

28 *Ibid.*,p.13.

29 Bruno Latour and Peter Weibel, 'Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making things Public', in *Exhibition Experiments*, (eds.) Sharon Macdonald and Paul Basu Malden: Blackwell Publishing, 2007, p. 107.

30 Camilla Jalving, *Affect and the Participatory Event*, in *ARKEN BULLETIN, VOL. 7, 2017, The Art of Taking Part: Participation at the Museum*, ARKEN Museum Denmark

« [...] les images visuelles ne servent pas seulement de fournisseurs de contenus ou de messages, mais sont également indispensables pour élever les sentiments et travailler à travers elles. Lorsque les images fonctionnent de cette façon, elles sont des agents actifs, transmettant des effets sur le spectateur. »³¹

L'*agency* et l'affect sont tellement étroitement liés, parce que l'*agency* d'un objet dépend des effets qu'il produit, c'est-à-dire comment il influence son environnement. D'un côté, s'appuyer sur l'idée Deleuzienne du « choc à la pensée », comme potentiel permettant l'émergence de nouveauté lors de la rencontre, est très pertinent pour analyser l'exposition comme événement. Mais de l'autre, l'analyse d'une approche affective sur l'exposition nous démontre exactement les limites de la forme de l'exposition. Car cette rencontre de choc et l'effet de changement biologique et physique est en réalité, générale dans toutes les pratiques (créatrices ou pas, artistique ou pas) et nous pouvons les considérer comme transformateur de l'art. Nous allons revenir sur cette dimension performative et transformateur comme la force de l'art après avoir étudié le sujet posthumaniste avec Rosi Braidotti et la pratique posthumaniste avec Karen Barad dans la chapitre 8.

³¹ Ernst Van Alphen, 'Affective Operations in Art and Literature', RES 53/54, Spring/Autumn 2008., p.27.

7.1.4 La production affective généralisé de précarité

Comme le dit Brian Massumi, «la peur quotidienne [...] est le corrélat de la liberté néolibérale»³², les structures de risque et d'insécurité dont la «société du risque» d'Ulrich Beck indiquent également les connexions avec l'acte incarné de l'équilibre dans la performance.³³ La manipulation de l'affect est très sollicitée sur le marché du travail artistique et de la production artistique en général. L'économie postfordiste entraîne la fabrication d'affects comme produits matériels. Mais l'affect entre les corps est social et relationnel. Nous vivons aujourd'hui dans une société qui fonctionne comme une usine affective, mêlant à la fois, dépendance affective se basant sur la terreur (peur fondée sur la menace des «risques»), et créativité, synonyme d'innovation néolibérale. En ce sens, il serait utile de rappeler le rapport entre la virtuosité, la précarité et la créativité que nous avons étudiés dans la première partie de nos travaux. Puis nous étayerons ensuite les recherches sur la production affective de risques ou de précarité auprès de son public, au sein du théâtre immersif, exemple parfait pour comprendre la participation affective comme productive.

Le chercheur spécialisé dans le domaine du théâtre Adam Alston propose le concept de «participation entrepreneuriale» qui s'est basée sur une « opportunité faite par soi-même ». ³⁴ Les valeurs clés néolibérales de «l'entreprise, l'entrepreneuriat et l'opportunisme» se situent souvent en ce que les individus sont censés être responsables de leur propre prise de risque. Ces valeurs peuvent selon lui, être appliquées aux *publics participants* dans le théâtre immersif qui font face à des « possibilités affectives d'un avenir incertain »³⁵. Comme les individus néolibéraux sont censés être responsables de leur propre prise de risque entrepreneuriale, le théâtre immersif favorise l'opportunisme, la perception de l'autonomie personnelle et favorise ceux qui ont la capacité d'agir. Ainsi une participation productive se manifeste par des publics constitués, permettant « d'en faire plus, de ne plus vivre, de ressentir

³² Massumi, Brian, "The Future Birth of the Affective Fact: The Political Ontology of Threat." In *The Affect Theory Reader*, eds. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth, 52-70. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

³³ Nicholas Ridout et Rebecca Schneider, « Precarity and Performance: An Introduction », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 5-9.

³⁴ Adam Alston, « Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre », *Performance Research*, avril 2013, vol. 18, n° 2, p. 128-138.

³⁵ Adam Alston, *Beyond immersive theatre: aesthetics, politics and productive participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016, 241 p.3.

davantage et de se sentir plus intensément » et par une productivité immatérielle et entrepreneuriale valorisée, célébrée et incorporée comme une attente implicite.

Alston remarque deux mots allemands distincts qui se traduisent tous deux par « expérience », *Erlebnis* d'un événement ou d'une relation qui laisse une impression intérieure émotionnelle, et *Erfahrung* d'un événement, d'une action, ou d'une relation qui tourne l'un vers l'extérieur et nécessite (mobilise) des compétences d'exécution plutôt que de la sensibilité. ³⁶ Dans cette perspective, la « participation entrepreneuriale » peut être comprise comme un agir sur l'expérience (*Erfahrung*), une action qui est récompensée par l'expérience (*Erlebnis*) intérieure, les récompenses sont susceptibles d'apparaître à condition qu'il y ait prise de risques, et engagement.³⁷ Les affects et les émotions sont assujettis à un « esprit incarné » qui fusionne la perception avec la conception. Alors que ces deux aspects pourraient nous amener à mettre en place une sorte d'action, le rôle de l'évaluation est alors plus ferme que dans le cas de la seule émotion.³⁸

« En cette époque de rationalisation, de l'idéal de calcul et de la rationalité généralisée du marché, il appartient au théâtre de faire face à l'extrême affect au moyen d'une esthétique du risque, des extrêmes qui ont toujours la possibilité d'offenser, par rupture avec les tabous. »³⁹

Inspiré par la notion de « société du risque » de Beck et « l'esthétique du risque » de Hans-Thies Lehmann, Alston juge cette perception du risque, au cœur du théâtre immersif, comme un point de départ pour théoriser la façon dont nous reconnaissons le risque et, par conséquent, constituer quelque chose de risqué.⁴⁰ Le point clé est la différence entre le risque lui-même et la perception que nous en avons. Le risque cesse d'être un risque lorsqu'il est séparé de l'incertitude. Le risque n'exprime pas quelque chose qui s'est passé ou qui se passe, mais quelque chose qui « pourrait »

³⁶ A. Alston, « Audience Participation and Neoliberal Value », art cit.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Lakoff, George and Johnson, Mark, *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books, 1999, p.37.

³⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s.l., Taylor & Francis, 2006, p. 187.

⁴⁰ Adam Alston, « Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre », *Performance Research*, avril 2013, vol. 18, n° 2, p. 128-138.

arriver.⁴¹ Cette notion de quelque chose qui est simplement perçue, agit sur la participation de manière complexe: elle se rapporte à une perception du risque, et, à un affect. Au cœur de la perception du risque, existe une distinction entre la réalité et la possibilité. C'est cette distinction, cet écart entre le présent et un futur anticipé dans un contexte d'incertitude, qui se base sur la perception affective du risque. La perception ne modifie pas, en premier lieu, la réalité matérielle d'un environnement donné, mais elle peut modifier la façon dont cet environnement est perçu. Et, par conséquent, cela modifie comment l'on interagit avec son environnement. Les réalités affectives et émotionnelles produites chez les individus, telles que la peur ou l'anxiété, peuvent créer leurs propres réalités matérielles dans un environnement donné au présent. Et c'est là que se joue tout le travail artistique et affectif, qui produit et manipule les affects de son public rencontrant l'œuvre.

Une rencontre avec le risque a exercé selon Alston, une influence affective non seulement sur la participation, mais aussi sur la performance, étant donné que le spectateur est devenu un « sujet créatif hyperactif ».⁴² C'est en ce sens qu'il est utile de considérer les affects et les émotions comme des risques, étant donné qu'une perte partielle de contrôle est reconnue comme une promotion de la vulnérabilité. Alston évalue la façon dont on peut tenir compte du choix au-delà d'un lien implicite, en expliquant explicitement comment l'exercice du choix - produit de l'*agency* - se rapporte à la responsabilité dans un échange défini entre l'interprète au théâtre immersif et le participant.⁴³ Les spectateurs « prennent conscience » au-delà de l'expérience incarnée, malgré le fait que cette connaissance de la conscience repose sur une production affective de la précarité.

⁴¹ Gerda Reith, 'Living with Risk: Chance, Luck and the Creation of Meaning in Uncertainty', in John C. Welchman et Southern California Consortium of Art Schools (eds.), *The aesthetics of risk: volume 3 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) symposia*, Zürich, JRP Ringier, 2008, 413 p. 57-80.

⁴² Adam Alston, *Politics in the Dark: Risk Perception, Affect and Emotion in Lundahl and Seidl's Rotating in a Room of Images* In Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, s.l., Taylor & Francis, 2006, p. 187.

⁴³ Adam Alston, « Damocles and the Plucked: Audience Participation and Risk in *Half Cut* », *Contemporary Theatre Review*, août 2012, vol. 22, n° 3, p. 344-354.



Faust, 2017, Anne Imhof, présenté au Pavillon allemand de la Biennale de Venise

Dans *Faust*, 2017 présenté lors de la Biennale de Venise, nous remarquons la création systématique d'une « production » affective grâce à la mise-en-espace de l'exposition. Elle forme en réalité une mise en situation de son public, comme dans un dispositif produisant efficacement une angoisse. A l'intérieur du Pavillon, le sol a été rehaussé, de sorte que les visiteurs marchent sur une plaque de verre transparente maintenue par des pilotis d'acier, d'autres parois de verre et d'acier se dressent et compartimentent les différents espaces. L'architecture, aux connotations de fascisme historique, a été installée pour l'occasion, et rappelle également la transparence glacée des vitrines de magasins de luxe et des banques d'où surgit le pouvoir. Cette mise-en-espace fait ressurgir en quelques sorte la précarisation gouvernementale ainsi que l'obligation de participer qui est devenue, finalement, institutionnelle. La participation productive de

la part du public, est au cœur du travail, et produit chez lui la sensation et la perception de risque (de perdre l'équilibre, le contrôle du corps et se sentir incapable maîtriser la situation). Comme une installation ou bien une pièce théâtrale immersive qui se concentre sur la production d'expériences fascinantes, enchanteresses ou stimulantes. Cette mise-en-espace pousse les spectateurs à « co- produire en faisant plus que regarder ou en augmentant la productivité »⁴⁴ sans le savoir. Par l'intermédiaire du dispositif affectif qu'on expérimente tous les jours, plus que par l'interaction intersubjective entre le public et le performeur, cette mise-en-situation, s'appliquant à tout public, suggère la réelle situation de précarité généralisée chez le sujet néo-libéral, et le potentiel de *burnout* s'y installant.

7.2 Introduction aux Nouveaux Matérialismes

« On peut se demander si ça n'a pas été toujours l'objectif de toutes les sociétés de produire de la subjectivité, les productions matérielles n'étant que des médiations vers cette maîtrise de la production de subjectivité. »⁴⁵

Le nouveau matérialisme prend au sérieux l'idée que toute la matière est agissante et que cette *agency* est répartie entre les matériaux en relation.⁴⁶ Toutes les entités et les processus, y compris les êtres humains, «sont composés de - ou sont réductibles à la matière, des forces matérielles ou des processus physiques»⁴⁷

« Le nouveau matérialisme est le nom le plus commun donné à une série de mouvements dans plusieurs domaines qui critiquent l'anthropocentrisme, repensent la subjectivité en jouant le rôle des forces inhumaines au sein de

⁴⁴ A. Alston, *Beyond immersive theatre*, op. cit.3.

⁴⁵ Olivier Zahm, Félix Guattari et l'art contemporain, Entretien avec Félix Guattari, Chimères. N° 23, été 1994

⁴⁶ Rebecca Schneider, « New Materialisms and Performance Studies », *TDR/The Drama Review*, décembre 2015, vol. 59, n° 4, p. 7-17.

⁴⁷ Stack, George J., "Materialism", in Craig, E., *Routledge Encyclopedia of Philosophy: Luther to Nifo* (v. 6), Routledge, pp. 171-172

l'humain, mettent l'accent sur les pouvoirs auto-organisés de plusieurs processus non humains, explorant les dissonants, les relations entre ces processus et la pratique culturelle, repensant les sources de l'éthique et félicitant la nécessité de replier plus étroitement et de manière plus rapide, une dimension planétaire dans des études de politique mondiale, interétatique et d'état. Le nouveau matérialisme met en lumière les relations dissonantes entre les pulsions du capitalisme néolibéral et les effets boomerang des forces non-humaines. »⁴⁸

Le nouveau matérialisme est un terme attribué à un éventail de perspectives contemporaines dans les arts, les sciences humaines et les sciences sociales qui ont en commun un «tournant vers la matière» théorique et pratique. Ce tournant souligne la matérialité du monde social et naturel et différencie le nouveau matérialisme du « tournant post- structuraliste » ou « tournant linguistique » focalisé sur les textes, les «systèmes de pensée» et les «discours», centrés sur la production sociale plutôt que sur la construction sociale⁴⁹, donnant plus d'importance au langage, à la culture et à la représentation, au détriment de l'exploration matérielle et des réalités somatiques au-delà de leurs articulations idéologiques et des inscriptions discursives.⁵⁰ L'approche la plus connue est certainement la théorie de l'acteur-réseau (*Actor Network Theory*) qui reconnaît l'*agency* non humaine qui a été appliquée le plus largement dans les études scientifiques et technologiques. Cependant, la variété des approches maintenant décrites comme le «nouveau matérialisme» est incroyablement diversifiée, tirant des perspectives de la bio-philosophie à la physique quantique aux théories *queer* et féministes⁵¹. Les diverses influences comprennent selon Dianna Coole :

« [...] l'ancien atomisme et le vitalisme moderne; les théoriciens politiques modernes qui réinterprètent Hobbes, Spinoza, Marx et Nietzsche; les

⁴⁸ William E. Connolly, « The 'New Materialism' and the Fragility of Things », *Millennium*, juin 2013, vol. 41, n° 3, p. 399.

⁴⁹ Fox, N.J. and Alldred, P. (2018) New materialism. In: Atkinson, P.A., Delamont, S., Hardy, M.A. and Williams, M. (eds.) *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage.

⁵⁰ Sencindiver, Susan Yi "New Materialism". O'Brien, Eugene (editors). *Oxford Bibliographies: literary and critical theory*. Oxford University Press. 2017.

⁵¹ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham NC ; London, Duke University Press Books, 2010, 352 p.4.

phénoménologues, Deleuziens, foucaaldiens et Derridiens; les réalistes critiques, réalistes spéculatifs et matérialistes historiques; les écologistes, les artistes et les théoriciens des systèmes épousant la complexité ou la théorie du chaos. »⁵²

Le nouveau matérialisme est marqué par un «croisement nomade des territoires de la nature et des sciences»⁵³, qui démontre le caractère d'*agency* de la matière, et ne doit pas être compris comme un ajout, comme simplement une facette matérielle supplémentaire d'un discours.⁵⁴ Le nouveau matérialisme ne se contente pas d'assembler une vision disciplinaire du monde qui semble avoir perdu de son attrait, avec un nouveau poids matériel, mais plutôt comme une nouvelle métaphysique ou une ontologie⁵⁵ qui devrait conduire à une vision et à une conception complètement nouvelle du monde. Les matérialités considérées dans les nouvelles approches matérialistes incluent les corps humains; autres organismes animés; choses matérielles; les espaces, les lieux et l'environnement naturel et bâti qu'ils contiennent; et les forces matérielles. Ce qui est également inclus, ce sont des concepts abstraits, des constructions humaines et des épiphénomènes humains tels que l'imagination, la mémoire et les pensées. Bien qu'ils ne soient pas eux-mêmes matériels, ces éléments ont la capacité de produire des effets matériels.⁵⁶

Une focalisation sur la matérialité a des conséquences significatives sur la théorie socio-politique, transcendant un certain nombre de dichotomies qui ont souvent été fondamentales dans les sciences humaines et sociales. Celles-ci comprennent des principales différenciations faites entre l'esprit et la matière et la culture et la nature, se séparant ainsi de la pensée humaniste transcendantale⁵⁷, et remettant en question d'autres dualismes de la théorie sociale incluant structure / *agency*, surface /

⁵² Diana Coole, *New Materialism The Ontology and Politics of Materialisation*, in Susanne Witzgall et Kerstin Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, Zürich, Diaphanes, 2015.

⁵³ Rick Dolphijn et Iris van der Tuin, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Mich., MPublishing, University of Michigan Library, 2012, 198 p.100.

⁵⁴ S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, *op. cit.*, p.14.

⁵⁵ Diana Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences », *Millennium*, juin 2013, vol. 41, n° 3, p. 451-469.

⁵⁶ Fox, N.J. and Alldred, P. (2018) *New materialism*. In: Atkinson, P.A., Delamont, S., Hardy, M.A. and Williams, M. (eds.) *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage.

⁵⁷ R. Dolphijn et I. van der Tuin, *New Materialism*, *op. cit.* 155.

profondeur, raison / émotion, humain / non-humain, et animé / inanimé.⁵⁸ Le nouveau matérialisme a un impact direct sur l'épistémologie et l'ontologie, remettant ainsi en question les distinctions conventionnelles entre «subjectivité» et «objectivité» et, par conséquent, entre réalisme et constructionnisme⁵⁹. Certains érudits et activistes féministes, théoriques *queer* et post-coloniaux, qui ont vu l'occasion d'utiliser la perspective pour soutenir un engagement actif avec la matérialité et le corps, et pour modéliser le pouvoir et la résistance dans un environnement désordonné et hétérogène et le monde social émergent.⁶⁰

7.2.1 Le matérialisme redémarré et mis-à-jour

Les nouveaux matérialismes sont discontinus avec le matérialisme historique qui mettait l'accent sur le développement d'institutions et de pratiques sociales dans un large contexte économique et politique de production et de consommation matérielles. Cette accentuation a infléchi l'analyse matérialiste dans un souci de forces «structurelles» ou «macro-économiques» dérivant des rapports sociaux de production; le pouvoir était conceptualisé comme un phénomène descendant, exercé par une classe sociale dominante sur une classe opprimée de travailleurs.⁶¹ Le tournant à l'essentiel dans le nouveau matérialisme a été influencé par les théories post-structuralistes, féministes, post-colonialistes et *queer*, qui ont rejeté le déterminisme économique et structuraliste comme insuffisamment satisfaisant pour critiquer le patriarcat, le rationalisme, la science et le modernisme. En prenant une position critique et radicale pour soutenir les luttes pour la justice sociale et la pluralité, les nouveaux matérialistes considèrent que le monde et l'histoire sont produits par une

⁵⁸ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, *op. cit.*, p.26.

⁵⁹ Fox, N.J. and Alldred, P. (2018) New materialism. In: Atkinson, P.A., Delamont, S., Hardy, M.A. and Williams, M. (eds.) *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage.

⁶⁰ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, s.l., Columbia University Press, 2011, 346 p.137.

⁶¹ Fox, N.J. and Alldred, P. (2018) New materialism. In: Atkinson, P.A., Delamont, S., Hardy, M.A. and Williams, M. (eds.) *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage.

série de forces matérielles qui vont du physique et du biologique au psychologique, au social et au culturel⁶².

Le matérialisme est considéré comme une caractéristique importante de la sociologie, chez Marx comme chez Durkheim, dont la perspective des facteurs matériels et la conscience humaine contribuent à la production de la société⁶³. Chez Weber également, l'analyse du capitalisme et de l'idéologie a reconnu des facteurs matériels.⁶⁴ Dans sa forme la plus emblématique, la formulation «matérialiste historique» de Marx, la sociologie est un des moyens permettant de décrire et d'expliquer les processus sociaux contemporains. Son analyse sociologique s'est concentrée sur le développement historique dans un large contexte économique et politique. Les sociologies féministes et post-coloniales qui ont grandi parallèlement à ce fil idéaliste, ont critiqué le matérialisme marxiste pour sa focalisation étroite ou réductionniste se concentrant sur la classe sociale, au détriment de la reconnaissance des relations de pouvoir entre les divisions sociales et les interactions entre ces processus d'oppression.⁶⁵

Lorsque le «tournant post-structuraliste» ou «linguistique» dans les sciences sociales - informé par la théorie féministe, post-colonialiste et *queer*⁶⁶ - a cherché à comprendre les rouages matériels du pouvoir dans les domaines sociaux et pour théoriser la résistance, il a jugé que le déterminisme économique du matérialisme historique était insuffisant pour fournir une position critique et radicale.⁶⁷ Les théoriciens travaillant dans cette perspective ont réinventé la classe, le genre, les organisations et les corps sociaux en termes de culture humaine et de textualité, offrant de nouvelles perspectives sur le pouvoir, la résistance et l'identité sociale. Cette tendance post-structuraliste a été critiquée pour privilégier la textualité et l'interprétation

⁶² Karen Barad, « Meeting the universe halfway: Realism and social constructivism without contradiction » dans Lynn Hankinson Nelson et Jack Nelson (eds.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, s.l., 1996, p. 161--194.

⁶³ Émile Durkheim, *The Division of Labour in Society*, s.l., Macmillan, 1984, 424 p.223.

⁶⁴ Max Weber, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*, London ; New York, Routledge, 2001, 271 p.183.

⁶⁵ Nick J. Fox et Pam Alldred, *Sociology and the new materialism: theory, research, action*, Los Angeles, Sage Publications, 2017, 228 p.5.

⁶⁶ Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, s.l., Polity, 2006, 316 p.27.

⁶⁷ *Ibid.*24.

sociologique et culturelle, au détriment de la matière et de la matérialité. Les «nouveaux» matérialismes qui ont émergé par la suite au sein des sciences sociales et humaines, consistent donc en partie en une réaction par rapport à cette critique, contre la «textualisation» du monde social.⁶⁸ Le nouveau matérialisme étend radicalement la portée de l'analyse matérialiste au-delà des préoccupations avec les phénomènes sociaux structurels et macro⁶⁹ et le souci de construction post-structuralisme⁷⁰. Il aborde des questions telles que l'identité, les relations interpersonnelles, ou la sexualité, souvent considérées comme le mandat de la micro-sociologie en raison de leur intérêt pour la façon dont les pensées, les désirs, les sentiments et les concepts abstraits contribuent au monde social⁷¹.

7.2.2 Dépasser le dualisme des approches diverses

Il est une nouvelle approche de l'idée de la matière, qui n'est plus considérée comme quelque chose de solide et passif qui attend que l'intellect ou l'esprit lui fournisse une force formative supplémentaire ou une étincelle d'animation, mais qui possède plutôt des potentiels intrinsèquement auto-transformants⁷² et se trouve régulièrement dans un état de métamorphose et de morphogenèse en cours.⁷³

Cette approche est influencée par les théories du chaos et de la complexité, les théories quantiques et les théories actuelles de la physique des particules élémentaires⁷⁴ - renvoyant également à Spinoza et Deleuze, qui mettent l'accent sur la productivité de la matière⁷⁵. Les nouveaux matérialistes décrivent la matière comme

⁶⁸ N.J. Fox et P. Alldred, *Sociology and the new materialism*, op. cit.6.

⁶⁹ Iris van der Tuin et Rick Dolphijn, « The Transversality of New Materialism », *Women: A Cultural Review*, août 2010, vol. 21, n° 2, p. 153-171.

⁷⁰ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, op. cit., p.7.

⁷¹ Rosi Braidotti, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, s.l., Polity, 2006, 316, p.5.

⁷² Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, op. cit.,P.9.

⁷³ Interview with Manuel DeLanda, in R. Dolphijn et I. van der Tuin, *New Materialism*, op. cit., p.43.

⁷⁴ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, op. cit.13.

⁷⁵ Barbara Bolt, "In- troduction: Toward a "New Material- ism" of the Arts" in Estelle Barrett et Barbara Bolt (eds.), *Carnal Knowledge: Towards a « New Materialism » through the Arts*, London ; New York, I.B.Tauris, 2013, 256 p.2.

auto-organisée et émergente «comme un jeu continu de déterminismes»⁷⁶ comme principe actif, ou même comme matière vibrante avec «vitalité intrinsèque»⁷⁷. La philosophe, chercheuse scientifique et théoricienne féministe Karen Barad déclare :

« La matière elle-même n'est pas un substrat ou un médium pour le désir. La matérialité elle-même est toujours déjà un dynamisme désirant, une reconnaissance répétitive, énergétique, animée et vivifiante. »⁷⁸

Cette conception de la matière et de la matérialité dans le nouveau matérialisme ne remet pas seulement en question le dualisme de la forme et de la matière, elle tente de dissoudre d'autres dichotomies anciennes, comme celles de l'esprit / corps ou de la culture / nature, évoquées plus haut. Comme le souligne DeLanda, il ne peut s'agir simplement d'éviter ces dualités, mais plutôt de remplacer ces «généralités réifiées» par des «assemblages concrets». «La dualité émerge», affirme DeLanda, «quand l'on ignore la zone de chevauchement et réifie les moyennes. »⁷⁹

À l'aide du concept d'assemblage de Deleuze, DeLanda fait ici allusion au processus que Bruno Latour appelle «le travail de purification»⁸⁰ et considère une caractéristique du moderne. Selon Latour, le travail moderne de purification divise les tissus et les réseaux du monde en domaines clairement séparés d'objets, de personnes, de signes, de normes, d'organisations, de textes, d'hybrides entre nature et culture, sujets et objets, produisant ainsi des entités aseptisées, non pas concédées de formes mixtes et de positions intermédiaires. En revanche, pour les nouveaux matérialistes comme DeLanda, le monde consiste en des assemblages concrets, de réseaux ou de maillages (*meshworks*), en structures continues, de toutes sortes de matériaux hétérogènes, d'éléments sémiotiques et pragmatiques, d'humains et de non-humains, des significations, des actions et de passions.⁸¹

⁷⁶ Karen Barad, « On touching—The inhuman that therefore I am », *differences*, 2012, vol. 23, n° 3, p. 206-223.

⁷⁷ J. Bennett, *Vibrant matter*, *op. cit.* p. Xiii

⁷⁸ Interview with Karen Barad, in R. Dolphijn et I. van der Tuin, *New Materialism*, *op. cit.*, p.59.

⁷⁹ Interview with Manuel DeLanda, in *Ibid.*, p. 43.

⁸⁰ Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, s.l., Harvard University Press, 2012, 172 p.11.

⁸¹ Manuel DeLanda, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, s.l., Bloomsbury Publishing, 2006, 149 p.

Le monde matériel et son contenu ne sont pas des entités fixes, stables, mais relatives, inégales et en constante évolution ; la matérialité abordée dans le nouveau matérialisme est plurielle, ouverte, complexe, inégale et contingente.⁸² La «nature» et la «culture» ne doivent pas être traitées comme des royaumes distincts, mais comme les parties d'un continuum de matérialité. Le physique et le social ont tous les deux des effets matériels dans un monde en constante évolution.⁸³ La principale perspective partagée par les nouveaux matérialistes est une capacité d'*agency* dans les matérialités comme les actions qui produisent le monde social - s'étend au-delà des acteurs humains, non humains et inanimés. Ces déclarations étendent l'analyse matérialiste au-delà des préoccupations traditionnelles, au niveau des phénomènes sociaux structurels, voire au niveau «macro».⁸⁴ Ils déplacent l'attention sociologique des individus et des sujets humains vers la façon dont les réseaux relationnels ou les assemblages d'animés et d'inanimés affectent et sont affectés.⁸⁵ La production du monde social est due à une grande variété de forces, y compris les désirs, les sentiments et les significations.⁸⁶ Et ce qui est capital c'est qu'ils fournissent un point de vue posthumain⁸⁷ qui ne privilégie pas les humains par rapport au reste de l'environnement naturel et social.⁸⁸

Ce qui est inclus dans les nouveaux matérialismes, ce sont les perspectives déclinées dans les théories de l'affect à la théorie non-représentationnelle. En dépit de cette ampleur, toutes peuvent être caractérisés comme posthumanistes et post-anthropocentriques⁸⁹, matériellement incorporés et incarnés,⁹⁰ relationnelle et contingente plutôt que d'une manière essentialiste ou absolue⁹¹. Ainsi le nouveau matérialisme fournit les moyens de se re-immérer dans un monde matériel pluriel, complexe, hétérogène et émergent. En rejetant une distinction entre le monde

⁸² Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, *op. cit.*, p.29.

⁸³ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, s.l., John Wiley & Sons, 2013, 174 p.3.

⁸⁴ R. Dolphijn et I. van der Tuin, *New Materialism*, *op. cit.*, p.159.

⁸⁵ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, *op. cit.*, p.4.

⁸⁶ Braidotti, R, "Teratologies," in *Deleuze and Feminist Theory*, edited by I. Buchanan and C. Colebrook, 156-72. Edinburgh: Edinburgh University Press., p.159.

⁸⁷ R. Braidotti, *The Posthuman*, *op. cit.*, p.169.

⁸⁸ N.J. Fox et P. Alldred, *Sociology and the new materialism*, *op. cit.*

⁸⁹ R. Braidotti, *The Posthuman*, *op. cit.*, p.86.

⁹⁰ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p.128.

⁹¹ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, *op. cit.*, p.29.

physique et les constructions sociales des pensées, significations et désirs humains, le nouveau matérialisme ouvre la possibilité d'explorer les moyens employés pour que chacun affecte l'autre et comment les choses autres qu'humains (mais pouvant en inclure ses technologies comme par exemple, un outil en métal, une technologie numérique ou un bâtiment) peuvent être des «agents» sociaux, ce qui rend les choses possibles. Le post-anthropocentrisme du nouveau matérialisme déplace les humains du centre de l'attention, non seulement émancipant les capacités affectives du non-humain, mais établissant aussi une éthique qui peut s'engager productivement avec la culture humaine, avec d'autres êtres vivants, et avec l'environnement inanimé matière⁹².

7.2.3 Repenser l'agency dans une nouvelle ontologie plate

S'abonner à une nouvelle ontologie matérialiste - qui rejette les anciennes distinctions entre l'humain et le non-humain, le matérialisme et l'idéalisme, ou sujets et objets, parce qu'ils les imbriquent profondément les uns dans les autres - est une signature des nouveaux matérialistes. Cet engagement est encapsulé par une terminologie du matérialisme vital / vitalisme matérialiste, ou immanence générative / générativité immanente, qui sont parmi les termes utilisés pour résumer le projet et son ontologie.⁹³ Le nouveau matérialisme a été décrit comme une ontologie de l'immanence qui ne dépend pas d'un pouvoir transcendant. En rejetant les différences entre nature / culturel, raison / émotion, animé / inanimé et esprit / matière entre autres, cette nouvelle ontologie a été décrite comme «plate» ou «moniste» plutôt que «dualiste». ⁹⁴ Cette ontologie «plate» ouvre une multiplicité et une diversité qui dépasse les dichotomies qu'elles remplacent.⁹⁵ La multiplicité est diversement reconnue dans la nouvelle pensée matérialiste: dans les notions de rhizome, de nomade et de devenir

⁹² R. Braidotti, *The Posthuman*, *op. cit.*, p.60.

⁹³ Diana Coole, *New Materialism The Ontology and Politics of Materialisation*, in S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, *op. cit.*

⁹⁴ Fox, N.J. and Alldred, P. (2018) *New materialism*. In: Atkinson, P.A., Delamont, S., Hardy, M.A. and Williams, M. (eds.) *The SAGE Encyclopedia of Research Methods*. London: Sage.

⁹⁵ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p.211.

chez Deleuze et Guattari ; dans la méthodologie diffractive de Karen Barad⁹⁶; et dans le sujet nomade de Braidotti⁹⁷.

Une ontologie « plate » concentre aussi l'attention sur les hiérarchies, les systèmes ou les structures au-delà ou en-dessous de la surface des activités et des interactions quotidiennes. Dans la nouvelle ontologie matérialiste, il n'y a pas de structures, de systèmes ou de mécanismes à l'œuvre; il y a plutôt des «événements» - une cascade infinie d'événements comprenant les effets matériels de la nature et de la culture qui, ensemble, produisent le monde et l'histoire humaine. ⁹⁸ Explorer le caractère relationnel de ces événements et leur composition physique, biologique et expressive, devient le moyen d'expliquer les continuités, les flux et les «devenirs» qui produisent le monde autour de nous, plutôt que de produire des «explications»⁹⁹ structurelles ou systémiques. En ce sens, les nouveaux matérialismes offrent une variété d'opportunités théoriques et pratiques dont l'essentiel reste de repenser l'*agency* d'une toute autre manière, et ainsi, d'en avoir une vision post-humaniste du monde d'aujourd'hui.

Au niveau ontologique, la nouvelle propension matérialiste consiste à détourner complètement l'*agency* des acteurs reconnaissables en attribuant le devenir à la différence ou à la négativité. En d'autres termes, ce n'est pas une ontologie de la matière solide, comme une plénitude ininterrompue ou dénuée de sens mise en mouvement par des agents. L'accent est plutôt mis sur les associations changeantes entre et au sein des entités qui engendrent sans cesse de nouveaux assemblages au sein de systèmes ouverts. Plutôt que des limites fixes, les membranes permettent à de tels systèmes d'interagir et de se transformer mutuellement.¹⁰⁰ l'*agency* est selon Coole,

⁹⁶ Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, s.l., Duke University Press, 2007, 543 p.90.

⁹⁷ R. Braidotti, *Nomadic Subjects*, *op. cit.*, p.211.

⁹⁸ D. Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism », art cit.

⁹⁹ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, s.l., OUP Oxford, 2005, 320 p.130.

¹⁰⁰ D. Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism », art cit.

« [...] distribuée dans un éventail d'entités et de processus beaucoup plus large que ce que l'on pensait autrefois. »¹⁰¹

« L'*agency* [...] n'est pas simplement déplacé dans la perspective d'une nouvelle ontologie matérialiste; plutôt, son ontologie est repensée depuis sa perspective. Ceci permet en principe de trouver des capacités d'*agencies* dans les sujets et les structures. »¹⁰²

Certains nouveaux matérialistes, comme celui de Barad, se réfèrent en ce sens à la matière agentielle ou au réalisme agentiel.¹⁰³ Latour épouse cette notion d'acte même pour attribuer l'*agency* à des entités inanimées. Le point clé ici est que les acteurs ont une efficacité: ils font la différence, produisent des effets et affectent, modifient le cours des événements par leurs actions; ils peuvent permettre, encourager, autoriser, influencer, bloquer, suggérer et ainsi de suite.¹⁰⁴

Manuel DeLanda résume ainsi :

« [...] une nouvelle forme de philosophie matérialiste dans laquelle la matière brute / l'énergie, à travers une variété de processus d'auto-organisation et un intense pouvoir de morphogenèse, génère toutes les structures qui nous entourent. » (DeLanda 1996, n.p.)

Le matérialisme, décrit ici, a ramené au premier plan la matérialité des corps humains comme non-humains. Au lieu d'objet passif de connaissance ou de matière appropriée, le corps est considéré comme un pouvoir qui se modifie et se délocalise constamment dans les synergies de la matérialité et du sens, de la matière et du discours. De ce point de vue, nous pouvons considérer le terme d'« incarnation » comme un mot clé.¹⁰⁵

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Karen Barad, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, mars 2003, vol. 28, n° 3, p. 801-831.

¹⁰⁴ B. Latour, *Reassembling the Social*, op. cit.72.

¹⁰⁵ S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, op. cit., p.16.

Coole et Frost se réfèrent quant à eux à des défis écologiques, géographiques et économiques, auxquels la société contemporaine est confrontée et pour lesquels les approches textuelles pures n'apportent que peu de compréhension. Ils pensent ainsi «mettre en avant des facteurs matériels et reconfigurer notre compréhension».¹⁰⁶ Soit une «théorie critique post-humaine» comme l'appelle Braidotti, soit «matérialisme historique vaste»¹⁰⁷ comme l'appelle Coole, cette théorie critique renouvelée, d'après les nouveaux matérialistes, est davantage perçue comme une strate entre les micro-niveaux de «l'expérience quotidienne incarnée», et les macro-niveaux des «bio- et éco-systèmes planétaires»¹⁰⁸. Selon cette perspective, nous pouvons dire que les nouveaux matérialismes se réfèrent à une créativité non centrée sur le sujet sinon sur le sujet qui fait partie de la matière elle-même, en faisant partie du monde.

¹⁰⁶ Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, *op. cit.* 2

¹⁰⁷ D. Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism », art cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*

7.3 L'assemblage chez DeLanda

Le concept d'agencement chez Deleuze et Guattari a été traduit en « *assemblage* » par Brian Massumi dans la version anglaise de *Mille Plateaux* publiée à la fin des années 1980. Et selon lui, Deleuze et Guattari ont substitué dans «Mille Plateaux», le terme d'assemblage au terme de «machine désirante», concept développé dans « l'Anti-Edipe » en raison des malentendus subjectivistes persistants. Pour DeLanda, le terme d'*assemblage* (en anglais) ne parvient pas à saisir le sens de l' « agencement » en français, qui « se réfère à l'action de rapprocher ou d'assembler un ensemble de composants (agencer), ainsi qu'au résultat d'une telle action: un ensemble de parties qui maille bien ensemble. »¹⁰⁹ Pour DeLanda, ce mot *assemblage* en anglais ne comprend que la seconde de ces deux significations, donnant l'impression que le concept fait référence à un produit et non à un processus. (Il faut noter que nous n'avons pas l'intention de faire une comparaison entre l'*assemblage* et le concept de « machine » que nous avons étudié au chapitre un.)

Il faut souligner que le concept d'*assemblage* s'est mobilisé de multiples manières, dont seulement certaines sont explicitement deleuzo-guattariennes comme dans le travail de DeLanda. Comme le principe-référence du concept, ce dernier est adapté par des disciplines diverses, qui cherchent notamment une perspective théorique permettant de comprendre la complexité des problèmes à différentes échelles. Opposés aux «relations d'intériorité» dans les «totalités organiques», les «relations d'extériorité» caractérisent les *assemblages* comme des ensembles. DeLanda soutient dans son ouvrage *Une nouvelle philosophie de la société: théorie de l'assemblage et complexité sociale*, 2006, que l'*assemblage* dans son ensemble ne peut être simplement réduit aux propriétés agrégées de ses parties car il est caractérisé par des connexions et des capacités plutôt que par les propriétés des parties. Le concept d'*assemblage* s'applique ainsi à une grande variété de groupes comme les entités sociales générées par les parties hétérogènes.

¹⁰⁹ Manuel DeLanda, *Assemblage Theory*, s.l., Edinburgh University Press, 2016, 198 p.1

7.3.1 L'assemblage comme approche de complexité et de possibilité

A la suite de Deleuze, Whitehead et Bergson, DeLanda propose une ontologie avouée et réaliste, capable de rendre compte à la fois des dimensions matérielles et psychiques de «l'expérience réelle». La pensée d'*assemblage* tend à développer la connaissance empirique plutôt que l'analyse et la critique théoriques, puisqu'elle implique à la fois l'*agency* et l'arrangement.¹¹⁰ Généralement elle est très utile pour désigner « l'indétermination, l'émergence, le devenir, la processualité, la turbulence et la socio-matérialité des phénomènes»¹¹¹ Dans les études urbaines par exemple, la notion d'*assemblage* est principalement axée sur la «transformation socio-matérielle», les «grammaires de rassemblement, de réseautage et de composition» et les interactions entre les humains et les composants non-humains "qui, en tant que" co-fonctionnement " (selon les mots de Deleuze), peuvent être" stabilisés "ou" déstabilisés "par" imbrication mutuelle "¹¹². Les *assemblages* sont des relations processuelles qui «ne peuvent être réduites à des propriétés individuelles seules». La pensée des *assemblages* met en évidence les processus de composition et reconnaît diverses formes d'*agenciers* humaines et non-humaines, tout en s'efforçant d'éviter la réification, le réductionnisme et l'essentialisme. En ce sens, cette pensée a un «objectif essentiellement empirique»¹¹³ et fournit un modèle syncrétique de la façon dont les processus biologiques, matériels et / ou physiques se recourent avec les processus sociaux, discursifs et politiques.

DeLanda est tout à fait conscient des développements contemporains des études scientifiques et technologiques, des courants de la physique et des mathématiques, tout comme il s'intéresse au récent tournant vers les modes d'analyse matérialistes des sciences humaines et sociales. Il s'inspire de chacun de ces développements théoriques et empiriques dans la description d'une nouvelle théorie de l'*assemblage* pour guider des études empiriques novatrices sur la complexité sociale. Il remarque que le concept d'*assemblage* reçoit une demi-douzaine de définitions chez Gilles

¹¹⁰ Ignacio Fariás, « The politics of urban assemblages », *City*, août 2011, vol. 15, n° 3-4, p. 365-374.

¹¹¹ Colin McFarlane, « Assemblage and critical urbanism », *City*, avril 2011, vol. 15, n° 2, p. 204-224.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

Deleuze et Félix Guattari, et chacune relie le concept à un aspect distinct de leur philosophie. Il propose de servir la définition suivant pour commencer :

« Qu'est-ce qu'un agencement ? C'est une multiplicité qui comporte beaucoup de termes hétérogènes, et qui établit des liaisons, des relations entre eux, au travers des âges, des sexes, des règnes – des natures différentes. Aussi la seule unité de l'agencement est le co-fonctionnement : c'est une symbiose, une "sympathie". Ce qui est important, ce ne sont jamais les liaisons, mais les alliances et les alliages ; ce ne sont pas les hérédités, les des-cendances, mais les contagions, les épidémies, le vent .»¹¹⁴

Selon lui, les deux aspects du concept sont ici soulignés: les parties qui sont assemblées ne sont pas uniformes, ni par nature, ni par leur origine, et l'*assemblage* relie activement ces parties en établissant des relations entre elles.¹¹⁵ Comme un mélange de références sociales et non sociales, DeLanda soutient que la théorie des agencements n'est pour Deleuze jamais exclusivement sociale ni culturelle, mais constitue un point d'intersections qu'elle situe.¹¹⁶ L'exemple des agencements chez Deleuze est fait d'humains, d'animaux et d'objets, tel que l'agencement de guerre « homme-cheval-étrier » qui « conjugue de nouveaux rapports avec la terre, avec la guerre, avec l'animal, mais aussi avec la culture et les jeux, et avec les femmes »¹¹⁷. DeLanda pointe que l'extériorité des relations est un élément clé, tout comme le fait que les parties hétérogènes d'un agencement ne perdent pas leur identité (donc leur différence) lorsqu'elles participent à la composition, et peuvent dès lors être détachées de l'ensemble pour être connectées à un autre agencement.¹¹⁸

La théorie de l'assemblage de DeLanda est explicitement fondée sur une ontologie réaliste dans laquelle les entités à tous les niveaux de mondes humains complexes et multi-échelles sont traitées comme des «ensembles dont les propriétés émergent des

¹¹⁴ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999, p. 84

¹¹⁵ M. DeLanda, *Assemblage Theory*, *op. cit.* 2

¹¹⁶ Manuel DeLanda, « Agencements versus totalités », *Multitudes*, 2009, vol. 39, n° 4, p. 137.

¹¹⁷ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1999, p. 85

¹¹⁸ M. DeLanda, « Agencements versus totalités », *art cit.*

interactions entre les parties». ¹¹⁹ En conséquence, les individus peuvent être considérés comme des *assemblages* de composants sous-personnels, tels que les impressions sensorielles, les idées, les habitudes et les compétences. Alors les groupes sociaux, les réseaux et les organisations sont des assemblages d'individus, de normes, d'habitudes et de coutumes. Et ainsi de suite, les gouvernements, les nations sont des *assemblages*.¹²⁰ Aucun niveau ou instance individuel de l'*assemblage* ne peut être réduit à la somme de ses parties comme une «métaphore organismique»¹²¹. Les acteurs sociaux et les institutions sont comparés à des cellules individuelles ou à des organes corporels, contribuant au fonctionnement harmonieux, intégré, de tout le corps social. Il critique ainsi cette tendance :

« Cette version n'implique pas une analogie, mais une théorie générale sur les relations entre parties et ensembles, les ensembles qui constituent une totalité homogène ou qui présentent une unité organique. Le concept de base de cette théorie est ce que nous pouvons appeler des relations d'intériorité: les parties composantes sont constituées par les relations - mêmes qu'elles ont avec les autres parties du tout. Une partie détachée d'un tel ensemble cesse d'être ce qu'elle est, puisque cette partie particulière est une de ses propriétés constitutives.¹²²

Le problème rencontré à se focaliser uniquement sur les relations d'intériorité consiste en la présupposition que les composantes du monde social n'ont aucune possibilité d'exister en dehors des relations dont ils font partie. Une telle logique exclut nécessairement la possibilité d'analyser des interactions complexes et des changements entre les composantes. Parce que la logique de l'intériorité affirme que les relations ne font que refléter les propriétés innées ou données des entités ainsi associées. Ce qui est essentiel, ce sont exactement des interactions complexes et des changements entre les composantes, pour une explication adéquate de l'émergence, du changement et de la contingence dans la vie sociale. DeLanda cherche à faire revivre cette signification ontologique en insistant sur l'extériorité des relations, qui a un corollaire épistémologique et empirique immédiat. Sous réserve de l'extériorité des

¹¹⁹ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit.5

¹²⁰ *Ibid.*5

¹²¹ *Ibid.*9

¹²² *Ibid.*9

relations «une partie constituante d'une assemblée peut s'en détacher et se brancher sur un ensemble différent dans lequel ses interactions sont différentes»¹²³.

7.3.2 La structure d'espace de possibilité et non linéaire causalité

Si l'on prend comme fil conducteur, ou comme lip, cette extériorité des relations, on voit se déployer, morceau par morceau, un monde très étrange, manteau d'Arlequin ou patchwork, fait de pleins et de vides, de blocs et de ruptures, d'attractions et de distractions, de nuances et de brusqueries, de conjonctions et de disjonctions, d'alternances et d'entrelacements, d'additions dont le total n'est jamais fait, de soustractions dont le reste n'est jamais fixé.¹²⁴

Pour penser les relations des parties au tout, l'idée principale de la théorie deleuzienne des agencements est « l'extériorité des relations ». Cela n'implique pas seulement que les relations soient extérieures à leurs termes, mais en retour que les termes ou les composants ont une certaine autonomie dans leurs relations par rapport à l'ensemble.¹²⁵ Les assemblages sont des unités provisoires qui peuvent elles-mêmes avoir une causalité «émergente» ou «complexe» irréductible à leurs composantes. Plutôt que de conceptualiser les assemblages comme des ensembles homogènes, la notion d'«extériorité des relations» qui

implique une certaine autonomie pour les termes qui les concernent, ou, comme le dit Deleuze, «une relation peut changer sans que les termes changent». Les relations d'extériorité impliquent aussi que les propriétés des parties composantes ne peuvent jamais expliquer les relations qui constituent un tout, les relations n'ont pas pour causes la propriété des [parties constituantes] entre lesquelles elles sont établies ... 'bien qu'elles puissent être causé par l'exercice sur les capacités d'un composant.¹²⁶

¹²³ *Ibid.*10

¹²⁴ Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, 177 p.41.

¹²⁵ M. DeLanda, « Agencements versus totalités », art cit.

¹²⁶ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit., p.10.

La théorie de l'assemblage considère les relations comme potentiellement obligatoires¹²⁷. Penser en termes de capacités ouvre un moment d'indétermination dans les processus morphogéniques qui composent les assemblages, tout en permettant l'autonomie et l'agencement des composants. A travers ce cadrage des relations comme éventuellement obligatoire, nous pouvons permettre le «co-fonctionnement» des différences au sein des assemblages.

Et concernant la bataille entre réductionnisme et holisme, il remarque que « même les scientifiques en sont venus à reconnaître les limites de l'analyse et le caractère irréductible de certaines propriétés des totalités » et souligne la théorie de la complexité qui se définit par son caractère irréductible.¹²⁸ Plutôt que de s'appuyer sur des formes de micro-réductionnisme ou macro-réductionnisme, la nature émergente de la composition et l'autonomie relative des composantes d'un assemblage. En ce sens, l'ontologie de DeLanda se caractérise par une discussion soutenue sur la nature de la forme, la stabilité et la durabilité des assemblages et ce qu'il appelle «l'espace de possibilité», qui concerne les tendances relatives des assemblages de variation spatiale et temporelle. Il se réfère au terme « multiplicité » chez Deleuze qui constitue « la structure d'un espace de possibilités »¹²⁹. Dans ces domaines de la géométrie, ce terme se réfère à « un espace défini en dehors des notions de métrique », mais en philosophie, le terme ne se réfère pas directement aux espaces, mais plutôt à la structure de ces espaces définie selon leurs invariants topologiques tels que leur dimensionnalité ou leur singularité.¹³⁰ DeLanda fait une distinction primaire entre les propriétés et les capacités de ces parties. Cette distinction permet d'insister sur le fait que les assemblages sont à la fois des entités réelles, stabilisées et historiques, tout en tenant compte des tendances implicites des ordres assemblés pour la variation interne, le changement et le dynamisme. L'insistance de DeLanda sur une notion de morphogenèse comme processus historique qui fournit une forme émergente aux

¹²⁷ *Ibid.*, p.11.

¹²⁸ M. DeLanda, « Agencements versus totalités », art cit.

¹²⁹ Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, Continuum Press, 2002, Chapitre 1.

¹³⁰ M. DeLanda, « Agencements versus totalités », art cit.

assemblages «élimine tous les facteurs transcendants en utilisant exclusivement des ressources génératrices de formes qui sont immanentes au monde matériel»¹³¹

La forme des assemblages n'est pas déterminée par une force externe sociale, biologique ou physique, mais plutôt déterminée de manière contingente par les capacités des parties qui composent un assemblage. La forme des assemblages subsiste sous la forme d'une «structure d'un espace de possibilité», une figure qui exprime la multitude de capacités possibles, mais pas nécessairement actualisées, des composantes d'un assemblage. Résumant son ontologie, DeLanda définit les assemblages de la façon suivante:

Chaque assemblage doit être traité comme une entité historique unique caractérisée par un ensemble de propriétés réelles (en faisant une singularité individuelle) ainsi que par la structure des espaces de possibilités définissant ses tendances et capacités (une structure définie par des singularités universelles).¹³²

Bien que l'image strictement réaliste de DeLanda des assemblages ne soit pas partagée par tous les partisans de l'assemblage, sa méthodologie de résolution du paradoxe, inhérente à la pensée relationnelle, entre stabilité de la forme et changement dynamique est révélatrice d'une orientation plus large.

Nous pouvons définir la causalité comme la production d'un événement par un autre événement. L'ancienne conception de la causalité était intrinsèquement linéaire. La formule de la causalité linéaire se base sur une « même cause, (un) même effet, toujours ».¹³³ Si chaque cause produit toujours le même effet, nous devrions pouvoir suivre la chaîne jusqu'à une cause première. Et vice versa. Mais les différentes hypothèses intégrées dans cette formule peuvent être contestées pour produire différentes formes de « causalité non linéaire ». ¹³⁴ Les modèles non linéaires

¹³¹ Manuel DeLanda, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, s.l., Bloomsbury Academic, 2002, 264 p.10.

¹³² Manuel DeLanda, *Philosophy and Simulation: The Emergence of Synthetic Reason*, s.l., A&C Black, 2011, 234 p.188.

¹³³ Manuel DeLanda, « The New Materiality: The New Materiality », *Architectural Design*, septembre 2015, vol. 85, n° 5, p. 16-21.

¹³⁴ *Ibid.*

représentent une variété de possibilités dont le cas linéaire n'est qu'un cas limite. Conceptuellement, le passage de la causalité linéaire à la causalité non linéaire implique non seulement la capacité d'une entité à affecter (la capacité de pousser ou de tirer), mais aussi la capacité d'une autre entité à être affectée. En réponse à cette situation, DeLanda distingue les « propriétés » d'une entité qui sont données et la « capacité » d'interaction d'une entité, qui n'est pas donnée, et peut ne pas être exercée car « il n'y a aucun moyen de dire à l'avance de quelle manière une entité donnée peut affecter ou être affectée par de nombreuses autres entités »¹³⁵. A partir de cette distinction, DeLanda conclut qu'«en tant qu'une partie d'un tout, l'ensemble implique l'exercice des capacités d'une partie mais n'en est pas une propriété constitutive»¹³⁶. Inversement, les propriétés d'un tout ne peuvent pas être réduites à celles de ses composantes, car elles résultent non pas des propriétés des composants, mais de l'exercice des capacités des composants exprimées dans les relations.

De cette manière, la théorie de l'assemblage est capable d'expliquer l'émergence (de ?) sans sacrifier l'autonomie ou l'unicité des objets discrets. Ainsi, un important mouvement conceptuel en direction d'une matérialité active est la caractérisation des systèmes matériels non seulement par leurs propriétés mais aussi par leurs capacités. Nous pouvons prendre un exemple simple. Un couteau est en partie défini par ses propriétés, comme avoir une certaine forme ou poids, ainsi que d'être dans un certain état, comme celui d'être pointu. Un couteau aiguisé, en revanche, a la capacité de couper des choses, une capacité qui peut être exercée en interagissant avec des entités qui ont la capacité d'être coupées. Philosophiquement, il existe une distinction importante entre les propriétés et les capacités. Les propriétés sont toujours réelles, car à un moment donné, le couteau est soit tranchant, soit il ne l'est pas. Mais la capacité causale à couper n'est pas nécessairement réelle si le couteau n'est pas utilisé actuellement. Cela implique que les capacités peuvent être réelles sans être actuelles. Le terme technique de cette condition ontologique est virtuel. Cette double vie des systèmes matériels, toujours actuelle et virtuelle, a été soulignée par Gilles Deleuze. Le même couteau qui a la capacité de couper peut acquérir la capacité de tuer en interagissant avec un animal ou un être humain. Il s'agit d'espaces de possibilités, d'espaces finis dans le cas des tendances, d'espaces ouverts dans le cas des capacités.

¹³⁵ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit., p.10.

¹³⁶ *Ibid.*, p.10.

Nous pouvons dire que, essentiellement la causalité linéaire nous donne une image de la matière comme quelque chose qui est incapable de donner naissance à la forme par elle-même. En revanche, la causalité non linéaire liée à la notion de structure d'un espace de possibilité nous donne les moyens de commencer à penser que la matière possède des pouvoirs morphogénétiques qui lui sont propres. Et cela constitue un point pivot chez les nouveaux matérialistes.

7.3.3 La complexité sociale comme l'assemblage

La théorie de l'assemblage offre une façon de penser les relations sociales complexes qui évite certains modes de pensée profondément inadéquats. Les entités sociales ne sont pas considérées comme étant tout aussi réelles que les entités physiques. Comme l'explique DeLanda :

« une approche réaliste de l'ontologie sociale doit affirmer l'autonomie des entités sociales par rapport aux conceptions que nous en avons. Dire que les entités sociales ont une réalité indépendante de la conception, c'est simplement affirmer que les théories, modèles et classifications que nous utilisons pour les étudier peuvent être objectivement erronés, c'est-à-dire qu'elles peuvent ne pas saisir l'histoire réelle et la dynamique interne ces entités ». ¹³⁷

DeLanda propose une ontologie plate qui utilise des techniques analytiques plutôt que logiques, et se réfère aux singularités universelles au lieu de réduire les individus à l'essence de l'espèce d'une manière mythique. En s'opposant à la réduction des entités aux essences, la pensée des assemblages est une question de multiplicités plutôt que de singularités, puisque le concept de «multiplicité / variété» fait référence aux modes de changement et à «l'espace des possibilités». En effet, l'identité d'un tout est définie par ses tendances, capacités et propriétés émergentes, puisque le «statut virtuel de la possibilité» est «immanent au monde matériel» plutôt que transcendant. En considérant que l'existence de certaines parties est antérieure à l'émergence d'un tout, tandis que les autres parties peuvent être générées par l'ensemble, les assemblages

¹³⁷ *Ibid.*, p.1.

sont continuellement en train d'émerger et de devenir, ce qui nécessite une explication «multi-échelle». Tout assemblage serait donc accompagné d'un «espace de possibilité» imprévisible¹³⁸, mais a aussi «une existence objective car ils peuvent affecter causalement les personnes qui en sont leurs composants, les limitant et les habilitant, et parce qu'ils peuvent affecter causalement d'autres assemblages à leur propre échelle »¹³⁹.

La théorie de l'assemblage est censée être une théorie pour toute formation sociale comme des «ensembles dont les propriétés émergent des interactions entre parties »¹⁴⁰ centrée davantage sur les processus en tant que processus d'assemblage de personnes, d'institutions, d'espaces et d'affects, etc. La théorie aborde la relation entre les parties et l'ensemble de manière à éviter les «métaphores organismiques» spécifiquement en réponse à certaines conceptions fonctionnalistes de la société en tant que système unifié de parties se soutenant mutuellement¹⁴¹. L'ensemble est caractérisé par des «relations d'extériorité», ce qui signifie que les composantes peuvent actualiser différentes capacités dans différentes situations ou assemblages.¹⁴² Les propriétés de l'ensemble comme collectivité sociale ne peuvent pas être réduites aux propriétés des composantes puisque les différentes capacités des parties qui interagissent impliquent «une référence aux propriétés d'autres entités en interaction»¹⁴³. Ainsi les complexités sociales, comme les assemblages, sont basés sur des relations d'extériorité et non pas d'identité entre des parties ayant certaines propriétés relativement fixes, ainsi des capacités sont potentiellement ouvertes.

¹³⁸ *Ibid.*, p.29.

¹³⁹ *Ibid.*, p.38.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.5.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.9.

¹⁴² *Ibid.*, p.10.

¹⁴³ *Ibid.*, p.11.

7.4 L'art d'après Actor-Network Theory et l'œuvre comme réseau

Lancé par Bruno Latour, Michel Callon et John Law, La théorie de l'acteur-réseau, *Actor-Network Theory* (ANT) est le fruit d'études scientifiques et technologiques (STS) et, comme son nom l'indique, elle voit tout comme des réseaux d'acteurs. ANT se distingue des théories sociologiques classiques parce qu'elle prend en compte dans son analyse, au-delà des humains, les non-humains et les discours. Ces derniers sont également considérés comme des « acteurs » ou des « actants ». Latour le situe dans un énoncé programmatique précoce, ANT part des idées d'irréductibilité et de combinabilité infinie: «Rien ne peut être réduit à autre chose, rien ne peut être déduit d'autre chose, tout peut être allié à tout le reste. »¹⁴⁴

Selon un concept emprunté du sémioticien A.J. Greimas qui désigne toute entité sans distinction ontologique entrant dans un processus sémiotique. Aussi bien humains qu'animaux, animés et inanimés, matériels et idéaux, grands et petits, appelés «naturels», «culturels» et «sociaux». Dans la notion de sémiotique chez Greimas, les signifiants n'acquièrent de sens que par des relations avec d'autres signifiants - Latour s'étend à englober toutes les formes d'ordre - construction impliquant des objets et le langage vers une sémiotique matérielle.

Les racines intellectuelles de l'ANT sont variées, mais parmi les ancêtres les plus importants, citons le sociologue Gabriel Tarde. Latour attribue à Tarde les premières tentatives de raser les distinctions entre macro et micro, et la nature et la société. Le philosophe Michel Serres aussi, focalisant sur les associations hétérogènes, les rencontres et les relations de traçage, et l'émergence de l'ordre dans le désordre.

7.4.1 Actor-Network Theory (ANT) comme approche constructiviste

Malgré la présence du terme «théorie» dans l'acronyme « ANT », il n'en contient pas moins en réalité plusieurs couches d'argumentations entremêlées. C'est une méthode

¹⁴⁴ Bruno Latour, *The Pasteurization of France*, s.l., Harvard University Press, 1993, 288 p.163.

d'encadrement des sites de terrain et des objets de recherche. Le plus généralement, il comporte à la fois une ontologie et une épistémologie - un compte de ce qui existe et un ensemble lié de revendications sur la façon de générer une connaissance valide sur ce dernier. L'ANT est tout à fait constructiviste, bien qu'il ait un certain nombre de critiques à faire du langage standard de la construction sociale. Alors que le constructivisme social dominant affirme le caractère social de ce qui semble «naturel», l'ANT remet en question la division société / nature elle-même.

Lorsque tout fonctionne correctement, les réseaux parviennent souvent à se transformer en «boîte noire» eux-mêmes, cachant leur artificialité sous l'illusion de l'intégralité. Cette boîte noire ne devient apparente que lorsque les réseaux se désintègrent, révélés lorsque de fausses stratégies sont rendues visibles ou lorsque l'un ou l'autre acteur refuse intentionnellement (**de ???**). La boîte noire est l'acteur en question, traité comme un seul à la place de la myriade de réseaux et d'associations qui le composent. Il s'agit d'un ensemble d'opérations qu'on peut repérer dans les pratiques étudiées. Leurs fonctionnements sont trop complexes pour être répétés à chaque fois. Elle peut fonctionner selon un mécanisme simplifié mais dont la complexité interne n'a pas à être connue de l'utilisateur qui l'utilise.

Une attention spéciale a été portée à ces boîtes noires, considérées comme des sciences et des technologies que la sociologie cherche à décrire en acte, alors qu'elles sont «en train de se faire».¹⁴⁵ Latour a suggéré que l'ANT ne nous dit rien du tout à propos de la forme des relations à priori au travail des associations de traçage. La principale injonction de l'ANT qui découle de cette position, est de «suivre les acteurs eux-mêmes»¹⁴⁶. Les acteurs tentent souvent de se faire eux-mêmes des «points de passage obligatoires», nécessaires au succès continu du réseau. Dans la tentative de Latour de refondre la théorie des réseaux, le terme réseau est orienté vers ce que Latour décrit comme des «connexions traçables» où les poches d'ordre social sont précarisées contre «un contexte beaucoup plus vaste de discontinuités»¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Bruno Latour, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, s.l., Open University Press, 1987, 302 p.

¹⁴⁶ B. Latour, *Reassembling the Social*, op. cit.12.

¹⁴⁷ *Ibid.*245.

L'ANT et la théorie de l'assemblage de DeLanda sont toutes les deux ambivalentes à la réduction à priori des relations socio-spatiales à toute forme fixe ou ensemble de formes fixes - les formes micro et macro du réductionnisme présentées plus haut. Et les deux nous invitent à être ouverts à la façon dont les relations socio-matérielles sont structurées et émergent du «co-fonctionnement» de matériaux hétérogènes. Latour fait allusion au problème de la façon de penser un «extérieur» aux relations en invoquant «ce qui n'est pas encore formaté, pas encore engagé »¹⁴⁸ et d'où émergent les associations. Latour offre ainsi une figure de l'extérieur aux relations. En revanche, partir de «l'extériorité des relations» évite d'invoquer une distinction entre les associations formatées et un vaste domaine non formaté. En revanche, les capacités forment un ensemble ouvert de potentialités qui ne peuvent être déduites des propriétés puisqu'elles « dépendent des propriétés d'un composant mais ne peuvent pas être réduites car elles impliquent une référence aux propriétés d'autres entités en interaction»¹⁴⁹

L'ANT partage de nombreuses préoccupations avec l'assemblage de Deleuze et Guattari. Comme la pensée d'assemblage, l'ANT s'intéresse à l'ordonnement provisoire et socio-matériel des entités au-delà d'un principe universel. L'ANT conçoit également les relations des entités humaines et non-humaines comme produisant de nouveaux acteurs et de nouvelles manières d'agir. Dans une perspective de l'ontologie plate de l'ANT, toutes les entités - que ce soit les atomes ou les gouvernements - se trouvent sur un pied ontologique égal pour commencer. Semblable à la pensée d'assemblage, l'ANT insiste sur la nature processuelle du socio-matériel. Latour propose que le social soit défini «seulement comme un mouvement très particulier de réassociation et de réassemblage»¹⁵⁰. En d'autres termes, pour comprendre la constitution du social, nous devons prendre en compte l'éventail des associations, des réseaux d'acteurs, à travers lesquels des types particuliers de relations sociales se rejoignent. «[M]ême si un objet ou un corps est incorporé dans le réseau, fonctionne() comme faisant partie de ce réseau, et dispara(ît) de la vue en tant qu'objet ou agent

¹⁴⁸ *Ibid.* 244.

¹⁴⁹ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit., p.11.

¹⁵⁰ B. Latour, *Reassembling the Social*, op. cit. 7.

discret »¹⁵¹, l'ANT met l'accent sur les parties en relation avec la composition de l'ensemble.¹⁵² Selon Nigel Thrift,

« La théorie de l'acteur-réseau est bonne pour décrire certains types d'efficacités intermédiaires, mais [. . .] meurt un peu lorsqu'il est confronté à l'éclair de l'inattendu et du non partagé. Ensuite, et je pense que ce problème découle de la première, la théorie de l'acteur-réseau n'a toujours qu'une notion atténuée de l'événement, des contextes fugaces et des prédictions qui produisent du potentiel. [. . .] Je pense que ces deux problèmes mènent directement à un troisième. [. . .] La théorie des réseaux d'acteurs a eu tendance à négliger spécifiquement les capacités humaines d'expression, les pouvoirs d'invention, de fabulation, qui ne peuvent être simplement contredits, au profit d'une sorte de cohabitation aplatie de toutes choses ».¹⁵³

Ce qui sépare la pensée d'assemblage et celle de l'ANT, concerne notamment le changement dans les relations socio-matérielles: l'ANT décrit le changement sans rupture, ou la fluidité, tandis que la pensée d'assemblage décrit le changement au travers de la rupture ou des événements (surgissants).¹⁵⁴ Thrift identifie donc trois faiblesses dans l'ANT: son incapacité à tenir compte de l'inattendu, l'absence de la notion d'événement et la négligence des capacités corporelles des humains. Et l'assemblage implique «une plus grande ouverture conceptuelle à l'inattendu»¹⁵⁵. « La présence du social doit être démontrée chaque fois de nouveau; il ne peut jamais être simplement postulé. »¹⁵⁶ La préférence de l'ANT pour le réel était claire. Cependant, le virtuel est un concept central pour Deleuze. Reprenons DeLanda, il considère les relations d'extériorité comme la caractéristique déterminante des assemblages. Pour lui, cette notion signifie que les entités dans les relations ne sont pas entièrement

¹⁵¹ *Ibid.* 45.

¹⁵² Rosanne Kennedy et al., « All those little machines: Assemblage as transformative theory », 2013.

¹⁵³ Nigel Thrift, « Afterwords », *Environment and planning D: Society and Space*, 2000, vol. 18, n° 2, p. 213-255.

¹⁵⁴ Martin Müller et Carolin Schurr, « Assemblage thinking and actor-network theory: conjunctions, disjunctions, cross-fertilisations », *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2016, vol. 41, n° 3, p. 217-229.

¹⁵⁵ C. McFarlane, « Assemblage and critical urbanism », art cit.

¹⁵⁶ B. Latour, *Reassembling the Social*, op. cit. p.53.

déterminées par ces relations, mais présentent toujours une sorte de surplus, quelque chose qui est hors des relations.¹⁵⁷ Alors que certains voient l'ANT comme une métaphysique de la présence, sur les propriétés des entités dans un réseau d'acteurs et sur le constitutionnalisme, la pensée d'assemblage, notamment chez DeLanda, appartient à une métaphysique des potentialités, qui met en avant les capacités des entités et des relations d'extériorité.¹⁵⁸

7.4.2 Le public d'après *Things*, les choses publiques selon ANT

Comme le remarque Latour lui-même, son exposition à ZKM « De la *Realpolitik* à la *Dingpolitik* - Ou comment rendre les choses publiques » (*From Realpolitik to Dingpolitik – Or how to make things public*) a été très inspiré par John Dewey.¹⁵⁹ La politique devrait devenir matérielle, une *Dingpolitik* axée sur les choses et les sujets de préoccupation (*matters of concern*), plutôt que sur les valeurs et les croyances. Plutôt que des faits, pour être connus d'une seule manière, ils sont des sujets de préoccupation. Il s'agit d'une critique de l'idée réaliste qui suppose que les faits sont simplement là (il est capital de souligner que la *Dingpolitik* ou bien la cosmopolitique que nous avons étudiée plus haut, est cette forme de politique qui reconnaît le rôle vital des non-humains, co-crédant diverses formes de connaissances qui doivent être reconnues et incorporées.) Pour Latour, la réponse aux questions posées dans le titre est la notion d'une démocratie orientée objet, dans laquelle les objets et les choses sont reconnus comme jouant un rôle vital. L'appel de Latour pour une politique orientée objet, dans laquelle les problèmes se déroulent à travers les choses et les objets, a recadré les discussions sur la politique des artefacts.

La préoccupation centrale lors de la discussion des publics est généralement l'organisation des personnes, autrement dit, des humains. Mais dans la conception de l'ANT, les publics sont des organisations d'humains et de non-humains. Il s'agit

¹⁵⁷ M. DeLanda, *A New Philosophy of Society*, op. cit. 10.

¹⁵⁸ M. Müller et C. Schurr, « Assemblage thinking and actor-network theory: conjunctions, disjunctions, cross-fertilisations », art cit.

¹⁵⁹ Bruno Latour et Peter Weibel (eds.), *Making things public: atmospheres of democracy*, Cambridge, Mass. : [Karlsruhe, Germany], MIT Press ; ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe, 2005, 1072 p.

effectivement d'un avancement de la notion de choses, en se concentrant sur la manière dont les « choses » articulent les relations entre humains et non-humains. (L'étymologie du terme anglais «*thing*» révèle un voyage depuis le sens d'une assemblée socio- politique, au sens d'un objet, d'une entité de la matière.

Originellement, les «choses» (*Things*) remontent aux assemblées gouvernantes des anciennes sociétés nordiques et germaniques. Ces choses pré-Chrétiennes étaient des assemblées, des rituels et des lieux où les conflits étaient résolus et les décisions politiques prises.¹⁶⁰ Les choses ne sont pas simplement des augmentateurs de l'action et de l'action humaine, mais sont des pairs au sein d'un réseau complexe d'acteurs à partir duquel cette agence naît et est mise en place.

«Nous ne savons pas encore comment tous ces acteurs sont connectés mais nous pouvons affirmer que la nouvelle position par défaut avant le début de l'étude est que tous les acteurs que nous allons déployer peuvent être associés de telle manière qu'ils font faire les choses aux autres. »¹⁶¹

Il faut rappeler que l'idée centrale de l'ANT est de focaliser sur la relationnalité, autrement dit, la social-matérialité. Pour décrire et comprendre un phénomène ou le fonctionnement d'un artefact, nous devons étudier comment il peut être relié à un éventail d'entités, humaines et non humaines, matérielles et discursives. Etudier une approche ANT signifie tracer, suivre la relationnalité de ce qui est réellement fait, plus que chercher une explication stable. Parce que cette explication, qui semble stable, a besoin d'être expliqué et peut elle-même être expliquée selon les différents réseaux de l'*agency*. Et c'est à la suite de cette perspective chez Latour de l'assemblée socio-matérielle comme collectif d'humains et non-humains que nous pouvons parler de public matériel et de la participation matérielle dans les termes de Noortje Marres¹⁶². Le public, selon John Dewey :

¹⁶⁰ Erling Bjögvinnsson, Pelle Ehn et Per-Anders Hillgren, « Design Things and Design Thinking: Contemporary Participatory Design Challenges », *Design Issues*, juillet 2012, vol. 28, n° 3, p. 101-116.

¹⁶¹ B. Latour, *Reassembling the Social*, op. cit.107.

¹⁶² Noortje Marres, *Material Participation: Technology, the Environment and Everyday Publics*, s.l., Palgrave Macmillan, 2012, 218 p.

« Ceux qui sont indirectement et sérieusement affectés en bien ou en mal forment un groupe suffisamment distinctif pour requérir une reconnaissance et un nom. Le nom sélectionné est Le Public. »¹⁶³

En ce sens, la question est de savoir comment les objets, les dispositifs, les cadres et les matériaux acquièrent des *agencies* explicites et comment ils servent à faire de la participation matérielle une forme publique spécifique. Pour faire suite à Dewey et Latour, Marres porte un regard critique sur l'articulation des questions à traiter avec les publics, mettant en évidence le conflit et la contention qui accompagnent la formation du public.¹⁶⁴ Elle fait valoir que, à mesure que les publics voient le jour, ils articulent les problèmes relatifs à la relation du public avec le monde, mais le font dans une nouvelle perspective qui dépend du caractère du public formé, construit, et non simplement comme un recadrage basé sur des points de vue fixes. Comme le souligne Marres, Dewey et Lippmann

« [...] se sont éloignés de l'idée moderniste selon laquelle la participation du public à la politique est consacrée à l'expression de la volonté populaire. Ils ont proposé un changement d'objectif de la participation du public, passant de la formation de la volonté à la formation de la question »¹⁶⁵

Cette focalisation sur les questions est un élément essentiel de la pertinence des publics. En particulier, c'est l'articulation des problèmes dans les publics, de l'embrassement des conflits, de la contention dans la formation d'un public, qui différencie les publics des autres concepts telles que les parties prenantes. Marres décrit ces relations comme des «attachements», un terme qui se replie dans l'interaction entre «dépendance à» et «engagement à» qui se produit en tant que formes publiques et enrôle les ressources de ses multiples membres. Cette perception des « attachements » est conçue comme une distinction par rapport à la notion de «cadres»:

¹⁶³ John Dewey et Joëlle Zask, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2010., p. 76.

¹⁶⁴ Noortje Marres, « The Issues Deserve More Credit: Pragmatist Contributions to the Study of Public Involvement in Controversy », *Social Studies of Science*, octobre 2007, vol. 37, n° 5, p. 759-780.

¹⁶⁵ *Ibid.* p.769.

« La notion de cadres apparaît comme un concept empiriquement utile pour décrire la façon dont les préoccupations du public à l'égard des problèmes sont réglementées par des moyens concrets; c'est-à-dire, à travers des définitions de problèmes. ... Les cadres sont habituellement caractérisés comme des entités relativement stables - des idées établies, des valeurs, des symboles ou des dispositifs institutionnels - sur lesquelles on se fonde pour fixer des limites aux choses instables. Cependant, une caractéristique distinctive des associations, qui sont mises en évidence dans les définitions de questions publiques, est qu'elles ne peuvent plus être considérées comme acquises ». ¹⁶⁶

Augmenter ou soutenir la participation est, en soi, un « acte de cadrage » dans lequel l'inclusion de différentes voix change la portée de la formulation des solutions. L'encadrement, cependant, est éloigné des problèmes eux-mêmes. Les cadres constituent une vue d'ensemble des problèmes existants, et ils peuvent donc être considérés comme acquis à priori. Ainsi, comme le souligne Marres, les cadres n'exposent pas les tensions présentes dans les dépendances et les engagements d'un public, car ces dépendances et engagements ne sont pas des points de vue à priori. Au contraire, ils sont modifiés par la constitution du public. C'est-à-dire qu'un public, au sens deweyien, «naît comme un effet de l'évolution des conséquences de l'action humaine, que les institutions existantes ne peuvent pas accueillir» ¹⁶⁷ . Les attachements aux problèmes fournissent cependant un moyen de comprendre les conflits inhérents à la constitution des publics, en reconnaissant l'interaction et l'émergence des dépendances et des engagements qui se forment en tant que formes publiques. En d'autres termes, «en abordant ces questions comme des enchevêtrements particuliers des attachements des acteurs, il devient possible de créditer ces enchevêtrements en tant que sources et ressources pour la promulgation de la participation du public à la controverse» ¹⁶⁸

Un autre point clé est que les publics sont de plus en plus formés autour de choses perçues comme à venir, futures: ces objets ou événements, que nous croyons

¹⁶⁶ *Ibid.* p.774.

¹⁶⁷ *Ibid.* p.769

¹⁶⁸ *Ibid.* p.775

raisonnablement voir apparaître ou se produire, mais qui ne le sont pas encore.¹⁶⁹ Cette dimension de « futur inconnu, incertain » démontre exactement l'importance de la spéculation prise en considération dans les « cosmopolitiques ». Comme nous l'avons étudié plus haut avec le concept d'assemblage, l'ANT est utile pour analyser les réseaux qui existent déjà, mais ce n'est pas une perspective utile pour conceptualiser et générer de nouveaux réseaux qui pourraient fonctionner comme des actants. Cette inadéquation pour spéculer sur les futurs possibles limite l'utilité de l'ANT pour la conception. Nous allons y revenir un peu plus loin. Visiblement, un autre cadre est nécessaire. Un cadre qui est à la fois analytique et génératif, et qui offre des notions d'interconnectivité réparties à travers des agences multi-facettes. C'est dans ce contexte-là que nous pouvons dire que les travaux les plus récents de Latour font appel à une composition du monde commun bien spécifique face à notre époque, celle de l'anthropocène actuelle, ces travaux se déplaçant en effet du cadre des réseaux et des publics vers une approche plus écologique. En reprenant les termes « compositionniste » et « cosmopolitiques » qui sont déjà chargés de sens, il met en place une vision qui tente de traiter les questions, tout en considérant la multiplicité et la complexité. Les objets, les choses dans le monde sont considérées comme ayant toujours été membres de multiples réseaux culturels, matériels, information, etc, et comme des membres constitutifs d'un ensemble d'actants et de relations dans une écologie des objets. La notion d'écologie suggère une qualité de relations et d'engagements entre les entités - humaines et non humaines, vivantes et non vivantes - qui la composent et qui en font partie. Cette perspective permet de mettre l'accent sur les objets, les publics, les communautés et les problèmes en eux-mêmes, et de prendre en compte des interactions complexes.

7.4.3 Le public à venir et concept d'Infrastructuring dans Design Participatif

Le Design Participatif, tel qu'il est apparu dans les années 1970, pourrait, théoriquement et dans sa pratique, être perçu comme un exemple « moderne » des

¹⁶⁹ Bruno Latour et Peter Weibel, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass. : Karlsruhe, Germany, MIT Press, 2005, 1072 p.

« choses », les *Things* que Latour a désignées dans sa « politique orientée objet ». ¹⁷⁰ Plutôt que d'aborder le Design Participatif comme s'orientant vers une conception de produits souhaitant répondre aux conditions actuelles, Pelle Ehn développe l'argument que le Design Participatif est mieux compris comme un design futur, un processus qu'il appelle *Infrastructuring* ¹⁷¹

« ... un changement d'orientation des jeux de conception visant à des produits et services utiles, à des jeux de conception pour créer de bons environnements pour les jeux de conception au moment de l'utilisation. Habituellement, cela permettra, au moment du projet, d'identifier, de concevoir et de soutenir des infrastructures sociales, techniques et spatiales qui sont configurables et potentiellement favorables aux futurs jeux de conception dans une utilisation quotidienne. » ¹⁷²

L'idée d'*Infrastructuring*, à travers sa conception de l'« utilisation », distinguant à l'intérieur du concept de « Design Participatif », d'un côté le design pour l'utilisation (centrée sur des systèmes utiles), et, de l'autre, un design en vue d'une utilisation future, se structure de telle sorte qu'elle crée un terrain fertile pour soutenir une communauté de participants. Cela implique que les systèmes ne sont pas conçus comme des produits fixes, mais plutôt comme des infrastructures en cours et des processus socio- techniques liés à différents contextes ¹⁷³. L'*Infrastructuring* est donc le travail de création de ressources socio-techniques qui permettent intentionnellement l'adoption et l'appropriation, au-delà de la portée initiale de la conception, d'un processus qui pourrait inclure des participants non présents lors de la conception initiale.

¹⁷⁰ E. Bjögvinnsson, P. Ehn et P.-A. Hillgren, « Design Things and Design Thinking », art cit., Il faut souligner ses références explicites à la « programmation orientée objet » et un acteur clé de la première formation du Design Participatif, en Scandinavie, Kristen Nygaard, a également été l'un des inventeurs de la programmation orientée objet.

¹⁷¹ Susan Leigh Star et Karen Ruhleder, « Steps towards an ecology of infrastructure: complex problems in design and access for large-scale collaborative systems », s.l., ACM Press, 1994., le terme *Infrastructuring* a été empruntant à Susan Leigh Star.

¹⁷² Ehn P, Participation in design things. In: *PDC '08: Proceedings of the tenth conference on participatory design*, Bloomington, Indiana, 30 September–4 October 2008. New York: ACM Press, pp. 92–101. P. 96.

¹⁷³ S.L. Star et K. Ruhleder, « Steps towards an ecology of infrastructure », art cit.

« L' « *Infrastructuring* » peut être considéré comme un processus continu et ne doit pas être considéré comme étant délimitée à une phase de projet de conception dans le développement d'un système autonome. *L'infrastructuring* entremêle et entrelace des «activités d'infrastructure à priori» potentiellement controversées (comme la sélection, la conception, le développement, le déploiement et la mise en œuvre), avec des activités de conception courantes en utilisation réelle (comme la médiation, l'interprétation et l'articulation) (et d'utilisation directe) (comme l'adaptation, l'appropriation, l'adaptation, la re-conception et la maintenance). » ¹⁷⁴

Une partie de la distinction entre le « Design Participatif », pour les systèmes utiles, et l'*Infrastructuring*, provient de l'idée d'innovation. En passant d'une vision technocratique de l'innovation à une conception d'innovation sociale, innovation issue de la constitution d'un public.¹⁷⁵ La construction du public dans le futur est ici enjeu principal. Ehn propose de la considérer comme un mouvement allant de la «projection» à l'une des activités de conception d'«infrastructure», de l'état de projet à celui d'*infrastructuring*. (Il sera utile ici de rappeler la relation entre l'idée de « projet » et de spéculation évoquée par Bojana Kunst.) Ce mouvement implique non seulement les parties prenantes en tant que concepteurs dans le processus, mais aussi les défis de la conception au-delà du projet spécifique et des futurs concepteurs.¹⁷⁶ Dans cette optique, la conception des objets est, selon les mots de Latour, «une question de préoccupation» (*matter of concerns*). Les objets de conception sont donc au centre des recherches sur «l'*agency*» non seulement des concepteurs et des utilisateurs, mais aussi des «actants» non humains tels que les objets, les artefacts et les dispositifs de conception.

En mettant l'accent sur le processus continu, deux approches émergent :

¹⁷⁴ Björgvinsson E, Ehn P and Hillgren PA (2010) Participatory design and 'democratizing innovation'. In: *PDC '10: Proceedings of the 11th biennial participatory design conference*, Sydney, Australia, 29 November-3 December 2010. New York: ACM Press, pp. 41-50. P.46.

¹⁷⁵ Christopher A Le Dantec et Carl DiSalvo, « *Infrastructuring and the formation of publics in participatory design* », *Social Studies of Science*, avril 2013, vol. 43, n° 2, p. 241-264.

¹⁷⁶ E. Björgvinsson, P. Ehn et P.-A. Hillgren, « *Design Things and Design Thinking* », art cit.

1) une approche visant à impliquer les utilisateurs dans la conception et cherchant à rencontrer, durant le processus de conception, l'utilisation avant utilisation, ou *use-before-use*.

2) une certaine conception, et participation, présente jusqu'à la fin du projet de conception, ouvrant à la possibilité d'une utilisation comme conception, ou *design-after-design*.¹⁷⁷ Cette approche conçoit l'«infrastructure», comme répondant au défi du design, comme étant continu et anticipant, ou envisageant la conception qui a lieu en cours d'utilisation, après la conception, et ce, dans un projet spécifique. Comme le répète Latour, les choses n'existent pas, ce sont les choses qui sont en train de se faire, et la vie du Design Participatif est pour Ehn un projet sans fin, ouvert à l'appropriation en cours d'utilisation. Plutôt que de considérer un projet comme une conception, qui se composerait des quatre phases «analyse», «conception», «construction» et «mise en œuvre», Ehn le considère plutôt selon l'approche Latourienne, comme « un collectif d'humains et de non-humains performant une mise en scène de celui-ci. »¹⁷⁸ Ainsi, le début et la fin d'un dispositif sont tous deux conçus comme ouverts et presque jamais contraints aux limites du projet. Cette ouverture souligne l'importance de comprendre comment a lieu et l'importance de la conception d'un projet liée à son appropriation par les utilisateurs, et comment ils l'intègrent dans leur monde vivant et évoluent avec. De notre point de vue, c'est ici, la notion d'«écologie» qui prend forme et tout son sens sur le terrain, en faisant écho au concept d'appropriation de l'habitat, présent dans l'esthétique pragmatique environnementale. Par conséquent, les stratégies et les tactiques de conception pour l'utilisation doivent également être ouvertes à l'appropriation en cours d'utilisation, après qu'un projet spécifique se soit terminé, et considérer cette appropriation comme un type de conception potentiel et spécifique.

L'attention s'est donc déplacée vers les choses socio-matérielles, perçues comme des assemblages plutôt que comme des objets. Dans cette optique, l'*Infrastructuring* signifie aligner les choses publiques socio-matérielles. Elle est « relationnelle » et devient donc une infrastructure dans les relations entre le design des *Things* au

. ¹⁷⁷ Johan Redström, "Re:definitions of Use," *Design Studies* 29, no. 4 (2008): 410-23.

¹⁷⁸ E. Bjögvinsson, P. Ehn et P.-A. Hillgren, « Design Things and Design Thinking », art cit.

moment du projet, et le design des *Things* au moment de l'utilisation. Proche de la position du philosophe pragmatiste Dewey, dont la conception de public est caractérisée par l'hétérogénéité et le conflit. Ehn entrevoit le défi vraiment exigeant de concevoir là où aucun consensus ne semble être visible, et où aucune communauté sociale n'existe.¹⁷⁹ De telles communautés politiques sont caractérisées par l'hétérogénéité et la différence, sans objet de conception partagé. Ils ont besoin de plates-formes ou d'infrastructures avant tout. L'importance de se référer à la vision de Latour sur les « choses », en tant qu' « assemblage socio-matériels et collectifs d'humains et de non-humains », est aussi d'arriver à la question du politique chez le public et à celle d'une approche matérialiste, encore une fois, comme le suggère la « *Dingpolitik* » ou la « cosmopolitique » en repensant les questions de conflits, de négociation, en tant que parti pris du processus.

7.4.4 L'œuvre d'art comme réseau, comme assemblage d'humains et de non-humains

« ... nous voulons nous conduire comme des hydrographes cherchant à déployer tout le bassin hydrographique d'une rivière, plutôt que de nous borner à approfondir la source originale. Nous ne devrions pas comparer une œuvre d'art à un *locus* isolé, mais plutôt à l'ensemble d'un bassin hydrographique, avec ses estuaires, ses nombreux affluents, ses rapides turbulents, ses nombreux méandres et, bien sûr, ses multiples sources cachées. »¹⁸⁰

Comme l'écrit Latour, l'ANT s'oppose aux notions que privilégient les modernistes comme celle d'originalité et de créativité. Dans la conception selon laquelle tout est construit, la question qui se pose ici serait plutôt si cela est bien construit, bien fait. Cette perspective fondamentale souligne la nature performative dans les faits qu'il

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Bruno Latour et Adam Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2011, n° 17, p. 173-191, P177.

s'agisse soit de la pratique scientifique soit de l'art. Ainsi l'accent est plutôt mis sur l'activité, la pratique, la performativité.

«Ce qui arrive à un fait lorsque l'on y ajoute toute sa scénographie, tout comme vous le feriez en déplaçant votre attention de la scène à toute la machinerie d'un théâtre. . . . Au lieu de simplement être là, les choses de fait commencent à être différentes, à produire un son différent, elles commencent à bouger dans toutes les directions, elles débordent, elles comprennent un ensemble complet de nouveaux acteurs, elles révèlent les enveloppes fragiles dans lesquelles elles sont logées. Au lieu d'«être là, que cela vous plaise ou non», ils doivent encore l'être, oui (c'est l'une des grandes différences), ils doivent être aimés, appréciés, goûtés, expérimentés, préparés, mis à l'épreuve.

181

L'image de la scène et de la machinerie d'un théâtre comme « les choses » *Things* résonnent avec le concept de « la machine » du théâtre que nous avons étudié au chapitre un, avec Gerald Raunig et la conception de « performance en générale » de Rubi Laermans. Selon nous, ces modèles d'assemblage des humains et non-humains dans l'art mettent l'accent sur l'organisation de tous les éléments accessibles à la création dont le public est également considéré. La perspective de l'ontologie plate du nouveau matérialisme ne reconnaît aucune hiérarchie entre les éléments, et est indifférent au fait qu'un agent soit humain ou non-humain: tant qu'il affecte les autres, il est un «actant» avec l'*agency*. Et c'est à travers cette approche-là, que nous nous intéressons aux exemples qui suivent.

Connu pour la création de « situations », Tino Sehgal proposent des pièces souvent recentrées sur l'action du visiteur, qu'il place face à une invitation à participer à une œuvre d'art vivante. Ce qui nous apparaît essentiel dans *This objective of that object* (2004) de Sehgal, c'est qu'il souligne l'engagement intellectuel, et la participation discursive de la part du public invité. Il propose surtout à ce dernier de critiquer en public, et de faire partie de la construction discursive de l'œuvre qui se déploie devant lui. Le scénario détaillé est ainsi selon la commissaire Elizabeth Carpenter :

¹⁸¹ Bruno Latour, *What is the style of matters of concern? Two lectures in empirical philosophy*, Assen, Van Gorcum, 2008, 51 p.39.

« La pièce se déroule dans une galerie vide, dépourvue de toute autre œuvre d'art. L'espace, dont les dimensions doivent permettre aux interprètes et aux visiteurs de se déplacer librement, est activé lorsqu'un visiteur pénètre dans la pièce. Le dos tourné vers le visiteur et sans aucun contact visuel dans la situation, les cinq interprètes **10** respirent profondément en se déplaçant en formant un cercle autour du visiteur. Ils commencent à chanter, d'abord de façon presque inaudible, puis s'élevant en crescendo, jusqu'à ce que la phrase suivante soit clairement entendue: «L'objectif de cette œuvre est d'être l'objet d'une discussion.» (*The objective of this work is to be the object of a discussion*). A moins que le visiteur ne réagisse à cette provocation, ils chuchotent leur refrain une dernière fois, puis tombent mélodramatiquement face contre terre, comme s'ils expiraient à l'unisson. Cela marque la fin de la situation. Si le visiteur répond en fait par une question ou une déclaration, les interprètes se lèvent et proclament énergiquement: «Nous avons un commentaire! Nous avons un commentaire! "Ils demandent alors," Qui va répondre? Qui répondra? » Auquel on répondra « je le ferai ». S'ils ont déjà entendu l'une des réponses, un interprète ajoutera: « C'est une question que nous avons déjà entendue! ». La discussion s'ensuit alors qu'ils évaluent et analysent les commentaires des visiteurs ou parlent de ce qu'ils ont entendu à la même manière d'un critique d'art qui discuterait ou critiquerait une œuvre d'art. Les interprètes ont également la possibilité de spéculer sur l'attitude culturelle qui guide le commentaire. À tout moment, un des interprètes peut mettre un terme à la discussion avec une articulation longue, «Alors ...», pour activer une chaîne de huit mots, chacun prononcé par un interprète différent: «Alors, plus de commentaires » Ainsi, tous les interprètes, sauf un, se penchent en arrière et sortent de la pièce. L'interprète qui reste est alors disponible pour répondre aux questions supplémentaires du visiteur d'une manière plus franche et, si cela est demandé, peut révéler le nom de l'artiste, le titre de la pièce, et l'année où l'œuvre a été créée. Si à un moment donné la pièce se déroule, un autre visiteur entre dans la galerie, la conversation en cours se termine brusquement et le processus recommence ». ¹⁸²

¹⁸² Elizabeth Carpenter

Plus qu'une rencontre avec l'œuvre, il s'agit d'une proposition d'engagement, à devenir l'œuvre, à y répondre et à en faire partie. En ce sens il nous semble essentiel d'observer ensemble l'oeuvre *Tilted Arc* (2014) d'Alexandra Pirici qui a placé une chaîne humaine comme un grand mur humain pour réincarner la controversée sculpture publique de Richard Serra, *Tilted Arc* (1981), qui a été retirée après les débats de l'opinion publique à New York.



Tilted Arc, Alexandra Pirici, 2014



Tilted Arc Richard Serra, 1981

Il faut rappeler que l'objet est aussi sa fonction, son effet et sa capacité (à affecter), etc. Nous pouvons considérer l'objet présenté dans ces trois cas comme un problème, un souci, une question qui intervient, qui provoque des réactions instantanées et qui fonctionnent comme une prise dans la construction du public comme un peuple à venir. Par rapport à *Tilted Arc* (1981) en tant que sculpture comme art public qui ne

considère pas la réaction immédiate du public comme faisant partie du travail, la dimension sociale de la réception du public constitue certainement **tout** le travail dans les deux pièces de performance. Ainsi, la proposition, l'invitation, sont plutôt une construction de l'expérience, de la rencontre avec l'œuvre, et **un moyen** d'en faire partie. Comme dans le travail de Sehgal, la situation de cette rencontre est construite comme un objet scénarisé. Autrement dit, peu importe la réaction du public, le travail est celui de la mise-en-situation.

Il faut ajouter que l'œuvre n'est ouverte qu'à certain niveau bien contrôlé, celui de la mise-en-scène, qui fonctionne comme un assemblage, recomposant la présence physique, attentionnelle, et la réaction intellectuelle, performative de son public « invité ». L'«objectif de cette œuvre est d'être l'objet d'une discussion» dit Latour, qui évoque ici, à la suite de Michel Serres, ce qu'il appelle des « quasi-objets » comme la balle de foot utilisée dans un match qui n'est :

« pas un objet ordinaire, car c'est ce qu'elle n'est que si un sujet la détient". Là-bas, sur le terrain, ce n'est rien; c'est stupide; elle n'a aucune signification, aucune fonction et aucune valeur. La balle n'est pas jouée seule. . . . L'habileté avec la balle est reconnue dans le joueur qui suit la balle et la sert au lieu de la faire suivre et de l'utiliser. . . . La balle est le sujet de la circulation; les joueurs sont seulement les stations et les relais. La balle peut être transformée en témoin des relais. »¹⁸³

Ces quasi-objets sont de hybrides des idées, des concepts, des situations, des scénarii et toutes autres choses. Ils émergent d'activités, d'assemblages des humaines et non-humaines pour fonctionner comme la balle dans un match de foot. Selon le nouveau matérialisme, nous ne distinguons aucune hiérarchie entre les éléments, entre les «actants» humains ou non-humains, les réactions sociales ou discursives de son public, comme les corps qui forment un mur humain sont pris comme matériel à composer l'œuvre. Comme le remarque la curatrice Elizabeth Carpenter, Sehgal transforme à la manière d'une sculpture, « l'énergie, l'intellect et les actions d'un individu en quelque chose de tout à fait différent »¹⁸⁴. Nous pouvons constater cet

¹⁸³ Michel Serres, *The Parasite*, trans. Lawrence R. Schehr, (Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1982), 225–26.

¹⁸⁴ Elizabeth Carpenter

aspect dans la performance du mur humain en tant que re-incarnation de *Tilted Arc* en 1981 qui était en acier à l'origine. Ce fameux exemple d'art public a en réalité fait apparaître par hasard le fort effet de construction du public et la nature performative, la fonction de transformatrice, de l'art. Les conceptions de l'objet comme scénarisé, augmenté, programmé, met l'accent sur cet aspect de la production du public, sur un public futur à venir. Comme la construction d'une communauté à venir dans certains projets d'art public, la création, la composition ou la construction sociale devient de plus en plus central dans la pratique artistique. Selon nous, ce qui est pertinent dans l'approche de l'ANT, c'est qu'elle prend en considération des aspects multiples et nous permet de repenser l'œuvre comme un réseau, comme l'assemblage des entités en dimensions diverses, matérielle, discursive, sociale, etc.

Alors que l'ANT considère les relations comme inextricables entre les entités des divers aspects, il n'y a pas de forme ou de réalité extérieure à ces relations. Il n'y a pas de simple division entre les faits et la société, ou les objets et les situations. Chez Latour, l'actant (**c'**) est ses relations¹⁸⁵, au sens où toutes les entités sont considérées comme des actants inséparables de leurs relations avec les autres actants. Dans cette optique-là, l'œuvre est non seulement perçue comme réseau et comme un assemblage, mais elle est notamment perçue comme le produit d'un ensemble des relations. Ainsi, la performativité de la pratique artistique et son rapport au futur, dont la construction sociale du public est comprise comme s'il s'agissait d'un peuple à venir, peuvent prendre une autre dimension. Comme le dit Félix Guattari, la production de la subjectivité, en tant que production matérielle ultime, implique de sortir du dualisme, et de remettre en question la définition de la pratique.¹⁸⁶ Lorsque les nouveaux matérialistes reconnaissent **tout** comme matériel, dont les relations, les processus, l'ANT met l'accent sur les relations socio-matérielles, ce qui nous permet de repenser l'art et la pratique artistique dans une dimension qui dépasse la pensée moderniste, dualiste. C'est de cette dernière manière que nous pouvons considérer que le public est observé, face à l'œuvre, au cours d'une rencontre. A partir du moment où nous commençons à questionner l'opposition des sujets et des objets, des choses, toute une série de paires binaires traditionnelles s'effondrent. Les distinctions catégoriques sont

¹⁸⁵ Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics* (Melbourne: Re.Press, 2009), 17.

¹⁸⁶ Olivier Zahm, Félix Guattari et l'art contemporain, Entretien avec Félix Guattari, *Chimères*. N° 23, été 1994

remplacées par des associations que l'ANT place au centre de sa pensée, alors qu'il conçoit la réalité comme des associations d'unités composées d'éléments humains et non humains et intrinsèquement processuelles, dans la perspective où l'objet et le sujet sont tous les deux actants.

Comme les choses ne sont, selon l'ANT, jamais statiques, mais toujours en processus, en train de se faire, les œuvres ne sont pas construites par des individus ou des objets isolés, mais elles forment des réseaux créés par d'innombrables connexions et associations. L'objet d'art, artiste et public sont alors comme les trois éléments principaux, tous considérés, selon l'ANT, comme les actants au sein de ces réseaux. Ces trois actants sont tous à la fois sujets et objets, mais qui ont l'*agency*, la capacité d'agir. Comme le suggère la question de l'originalité moderniste évoquée par Latour, il est urgent de repenser le sujet dans cette optique du nouveau matérialisme, que nous avons d'habitude d'appeler artiste, toujours au centre de cette composition, de cette mise-en-œuvre comme réseau. Plutôt que sur les individus, l'accent est plutôt mis sur les processus en réseau, **de l'intrication**, dans lesquels l'artiste aussi opère en tant qu'actant, au sein de ces réseaux de relations des multiplicités, d'aspects divers. .

CHAPITRE 8

8 Le sujet et la pratique posthumaniste

La question entre la pratique et le sujet revient tout le long de nos recherches. Le sujet, ou plutôt le processus de production de la subjectivité, la subjectivation, ou encore, le processus d'individuation chez Simondon, est toujours dans un mouvement de « devenir ». Comme dans processus de construction, de composition du commun, le *communing* agit toujours comme un verbe. La pratique et le sujet sont profondément intriqués.

C'est ainsi que le « sujet spéculatif » de Simon O'Sullivan, cherche à avoir l'accès à l'infini, à élargir « le soi », mais sans accéder à l'extérieur, à l'infini, à l'« au-delà » par la connaissance et la rationalité mais par la pratique. C'est dans ce même sens qu'il nous est impossible de nous « individuer » seul, mais toujours « avec » les autres, « avec » un milieu. Ou bien, dans une approche posthumaniste comme celle de Donna Haraway, il s'agit d'un art de « faire-avec » et « devenir-avec », au delà de l'anthropocentrique.

L'assemblage et l'ANT nous permettent de penser l'organisation, l'association, la composition, la construction selon des échelles diverses, et nous allons maintenant mettre l'accent sur le sujet et sa pratique dans une approche **nouvelle matérialiste**, posthumaniste. Ainsi dit, nous allons étudier avec Rosi Braidotti, le sujet, le « je-nous » comme matériel, comme continuum, qui va au-delà du sujet purement « humain ». Puis, nous allons repenser, grâce à Karent Barad la question de la pratique en ce sens, en prenant en considération la situation de l'intrication entre sujet et objet, entre humains et non- humains. Selon son point de vue, la pratique artistique et son effet, la transformation sur le sujet pratiquant, peuvent prendre une autre dimension en dépasse **l'anthropocentrisme**.

8.1 Le sujet post-humaniste et le nouveau collectif socio-politique

Selon l'idée d'individuation chez Simondon, nous pouvons dire que la production de l'individu, de sa subjectivité, concerne tous ceux avec lesquels nous pouvons rentrer en interaction. Une pensée, une personne, un produit de luxe ou bien un film qui nous fait peur. Il rappelle ainsi le concept de «sympoiesis», au-delà de l'autonomie que nous avons étudié avec Haraway, avec l'image du Cyborg comme concept, sujet hyper ouvert, mettant l'accent sur sa capacité à «devenir-avec», sa connexion à son environnement et **à la nature**. Pour nous, il s'agit d'un continuum, d'abord entre le sujet, le soi et l'objet ; puis, entre le « je » et le « nous » comme nouveau collectif social. Les questions « comment nous recomposons, nous réassemblons » et « avec qui, comme « nous »/ semblables », sont des questions profondément politique. Et c'est ainsi nous avons étudié les « cosmopolitiques », se confrontant à de multiples incertitudes, et prenant ainsi des risques. Dans une approche **nouvelle matérialiste**, nous allons étudier et chercher avec Braidotti à établir le continuum entre le sujet posthumain et le nouveau collectif socio-politique, dont les modalités deviennent pour tous deux nomades.

8.1.1 Approche matérialiste sur le sujet dans les condition posthumaines, à l'époque de l'anthropocène.

« Nous sommes un peuple posthumain qui manque, qui doit se constituer et s'actualiser comme une subjectivité transversale qui agit dans le temps multidirectionnel du capitalisme avancé Nous sommes des sujets matériels et relationnels que les processus de notre subjectivation coïncident avec nos conditions historiques: «nous» sommes ensemble dans ce monde. »¹

¹ Rosi Braidotti, « Posthuman Critical Theory » dans Debashish Banerji et Makarand R. Paranjape (eds.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, New Delhi, Springer India, 2016, p. 13-32.

Rosi Braidotti a passé sa carrière à actualiser les théories post-structuralistes du sujet pour **reconnaître** les conditions matérielles. Son approche combine « les généalogies de Foucault avec la politique féministe de la localisation pour fournir des récits incarnés et incorporés des relations de pouvoirs multicouches et complexes qui structurent notre être humain»². S'inspirant de la «réécriture» de Lyotard et de la «création de concepts» de Deleuze, elle propose une généalogie du nouveau matérialisme. Elle en parle comme d'«une méthode, un cadre conceptuel et une position politique qui refuse le paradigme linguistique, soulignant plutôt la matérialité concrète mais complexe des corps immergés dans des rapports sociaux de pouvoir»³. Braidotti pense qu'il est nécessaire d'adopter une «approche méta-discursive systématique des méthodes interdisciplinaires de la philosophie féministe»⁴. Dans ses approches deleuziennes de la subjectivité, elle utilise le concept d'univocité de l'être pour mettre en évidence la différence en tant que verbe ou processus de devenir et ainsi penser la subjectivité comme un processus non-dualiste.

« ...je veux plaider pour des négociations collectives et démocratiques sur ce que «nous» sommes en train de faire, de devenir. ... je veux plaider en faveur d'une vision nomade du sujet comme incorporé et incarnée, relationnelle et affective. »

5

La question pour elle est de savoir comment nous entremêlons un sentiment de soi, «sous l'unité fictive d'un je»⁶ face au «pouvoir, aux luttes et aux contradictions»⁷. Elle soutient que ce qui est important, c'est l'affect, le désir et l'imagination, et comment ceux-ci sont organisés, canalisés et transformés. Braidotti fait partie d'une nouvelle génération de féminisme **nouveau matérialiste** basé sur le vitalisme, le matérialisme ou bien le «matière-réalisme» selon elle. Ce qui compte dans sa politique de la différence, sa philosophie nomade, dans sa conception de l'affirmation deleuzienne de la différence, au delà de dualisme, est de « ne pas s'arrêter au

² *Ibid.*

³ R. Dolphijn et I. van der Tuin, *New Materialism*, *op. cit.*21.

⁴ *Ibid.*25.

⁵ R. Braidotti, « Posthuman Critical Theory », art cit.

⁶ Rosi Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, s.l., John Wiley & Sons, 2002., p.22.

⁷ *Ibid.*, p.25.

renversement du rôle dialectique qui voit habituellement les anciens esclaves dans la position de nouveaux maîtres » pour « aller au-delà de la logique de la réversibilité. »⁸

« La notion de sujet (**est perçu**) en tant que groupe d'assemblages complexes et intensifs, qui se connectent et interagissent avec les autres de diverses manières. Le changement crucial ici concerne la vision inhumaine ou posthumaine de ce qui constitue exactement un assemblage ».⁹

Comme le souligne Braidotti, l'agencement en français en tant qu'origine de l'*assemblage* en anglais, rend mieux compte du sens d'une forme d'*agency* excentrique et non anthropocentrique. En considérant le sujet comme assemblage, comme processus de devenir avec l'*agency*, le sujet posthumain est selon elle un sujet critique avant tout en son époque anthropocène. Braidotti définit le posthumanisme comme «le moment historique qui marque la fin de l'opposition entre l'humanisme et l'anti-humanisme et trace un cadre discursif différent, regardant plus affirmativement vers de nouvelles alternatives»¹⁰. Au-delà de l'anthropocentrisme, l'homme n'est plus «la mesure de toutes choses».¹¹ L'idée du posthumain est largement répandue à l'époque anthropocène et le terme «théorie critique posthumaine» marque l'émergence d'un nouveau type de discours qui n'est pas seulement l'aboutissement des courants post-humanistes et post-anthropocentristes, mais plutôt un saut qualitatif dans une direction

Braidotti plaide pour un posthumanisme non analytique mais critique. Cette critique peut commencer par la condition posthumaine: « le dénominateur commun ... est une supposition sur la structure vitale, auto-organisatrice et non-naturaliste de la matière elle-même».¹² Arguant une philosophie moniste qui rejette le dualisme et souligne plutôt « la force auto-organisatrice ou auto-poétique de la matière vivante»¹³

⁸ Rosi Braidotti and Rick Dolphijn, «Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know? », in Rosi Braidotti et Rick Dolphijn (eds.), *This Deleuzian century: art, activism, life*, Leiden, Brill Rodopi, 2014, 301 p.33.

⁹ Rosi Braidotti, *Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity*, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

¹⁰ R. Braidotti, *The Posthuman*, *op. cit.*, p.37.

¹¹ *Ibid.*, p.13.

¹² *Ibid.*, p.2.

¹³ *Ibid.*, p.3.

Braidotti examine la condition posthumaine et montre que nous avons déjà dépassé le continuum nature-culture; que cette opposition binaire fondamentale entre le donné et le construit est remplacée par une compréhension non-dualiste de la distinction nature-culture.

« ... nous ne pouvons percevoir et prendre conscience des conditions de notre historicité que comme des problèmes ou des «crises».... L'articulation des conditions historiques (externe) et la formation des sujets (internes) est un processus d'imbrication mutuelle, d'enveloppement et de déroulement des mêmes matériaux de base et de résonance. »¹⁴

Cette condition exige que les humains pensent au-delà de leurs limites humanistes traditionnelles et embrassent les risques que le devenir-autre-qu'humain apporte. Elle dirige un parcours complexe et sophistiqué entre l'anti-humanisme qui a été le pain quotidien de la génération post-structuraliste, et le trans-humanisme techno-utopique qui prévaut dans certains cercles de la science, de l'économie et de la politique.¹⁵ Le posthumain n'est pas post-moderne, «parce qu'il ne s'appuie pas sur des prémisses anti-fondationalistes», et qu'il n'est pas poststructuraliste, «parce qu'il ne fonctionne pas dans le tour linguistique ou d'autres formes de déconstruction »¹⁶. Au contraire, le sujet nomade posthumain critique est «matérialiste et vitaliste, incarné et incorporé»¹⁷ et est comme « un sujet relationnel constitué dans et par la multiplicité, c'est-à-dire un sujet qui transcende les différences et est également différencié intérieurement, mais fondé et responsable»¹⁸ Braidotti et d'autres féministes posthumanistes matérialistes telles que Karen Barad, se concentrent sur les effets matériels des changements à l'incarnation humaine. Aux côtés d'Haraway, Braidotti explique,

¹⁴ R. Braidotti, « Posthuman Critical Theory », art cit., p.28.

¹⁵ R. Braidotti, *The Posthuman*, op. cit., p.188.

¹⁶ *Ibid.*, p.188.

¹⁷ *Ibid.*, p.188.

¹⁸ *Ibid.*, p.49.

« Le prémisses théorique du féminisme humaniste est une notion matérialiste de l'incarnation qui énonce les prémisses d'analyses nouvelles et plus précises du pouvoir. »¹⁹

« L'incarnation » est un des mots-clés posthumanistes et du nouveau matérialisme, qui traverse le rapport du sujet au monde, lié au changement profond du sujet, lié aux expériences vécues sous divers aspects. Braidotti veut remplacer les valeurs de l'humanisme et son sujet par un sujet « plus complexe et relationnel, encadré par la sexualité, l'affectivité, l'empathie et le désir comme qualités fondamentales »²⁰. En ce sens,

«La complexité devient le mot-clé, car il est clair qu'un seul récit ne suffit pas à rendre compte de la laïcité en tant que projet inachevé et de sa relation avec l'humanisme et la politique émancipatrice»²¹.

Embrassant une complexité émancipatrice, Braidotti préconise un matérialisme vitaliste, en s'appuyant sur l'affirmation de Spinoza selon laquelle «la matière, le monde et l'homme ne sont pas des entités dualistes structurées selon des principes d'opposition interne ou externe»²². Le monisme, ou «immanence radicale», rejette toute forme de transcendance. Braidotti favorise une approche néo-spinoziste pour une critique posthumaine de l'anthropocentrisme, voyant la matière comme intelligente et relationnelle, qui n'est pas coupée du reste de la vie organique. L'approche vitaliste a été normalement associée au bios (c'est-à-dire anthropos) mais Braidotti la relie à Zoé - «la force vitale non-humaine de la vie»²³. Nous allons étudier plus loin la question politique liée au concept de Zoé et le Zoé-égalitarisme entre les humains et les non-humains dans le post-anthropocentrisme.

¹⁹ *Ibid.*, p.22.

²⁰ *Ibid.*, p.26.

²¹ *Ibid.*, p.35.

²² *Ibid.*, p.56.

²³ *Ibid.*, p.60.

8.1.2 De la différence négative à l'affirmation et au sujet nomade

Toute tentative d'aller au-delà de la pensée binaire dans les relations de genre, une réflexion sur la multiplicité, et la manière dont la multiplicité est conceptualisée, exerce une influence critique sur les possibilités qui s'ouvrent. Être un sujet nomade, cela signifie, selon Braidotti,

« ...trouver un équilibre et trouver une certaine synchronicité entre les plis complexes et multiples, et les différents flux de séquences temporelles, c'est-à-dire, constituer et maintenir un plan d'immanence » ²⁴

Braidotti affirme que la diversité et la différence, dans les économies culturelles mondialisées, sont devenues des produits de valeur. La mondialisation fonctionne à travers l'incorporation de l'altérité. S'inspirant de Deleuze et Guatarri, Braidotti conceptualise des oppositions binaires comme l'un des aspects les plus problématiques, et, pour elle, le but ultime de Deleuze en ce qui concerne la différence sexuelle est d' :

« ...avancer vers son renversement final. L'horizon nomade ou intensif est une sexualité «au-delà du genre» dans le sens d'être dispersé, non binaire, multiple, non-dualiste, interconnecté, non-dialectique et dans un flux constant, non figé. » ²⁵

Et comme Braidotti le remarque plus loin, cette idée s'exprime chez Deleuze dans les divers concepts, dont celui de la «polysexualité», ou la «femme moléculaire», ou encore le «corps sans organes» dont elle s'inspire notamment. Dans sa perspective féministe, son travail illustre une critique des conceptions essentialistes du genre, qui incorpore la pensée de Deleuze et Guatarri, pour introduire ensuite une notion de genre comme multiple. Elle rappelle que pour réaliser ce changement, et donc l'égalité des genres, il faut qu'il y ait «le désir (inconscient) du nouveau. . . le désir des femmes

²⁴ R. Braidotti, « Posthuman Critical Theory », art cit.

²⁵ Rosi Braidotti and Rick Dolphijn, «Deleuze's Philosophy and the Art of Life Or: What does Pussy Riot Know? », in Rosi Braidotti et Rick Dolphijn (eds.), *This Deleuzian century, op. cit.*31.

de devenir, pas un modèle spécifique pour leur devenir »²⁶. Fondée sur ce désir ontologique d'être, elle trouve des possibilités de changement à travers un mode de devenir émancipateur. Sa politique féministe nous destabilise, en particulier au travers de son analyse du corps, conçu comme un chevauchement entre le physique, symbolique et matériel. En tant que question clé pour la redéfinition de la subjectivité, Braidotti interroge la matérialité féministe, offrant une matérialité corporelle influencée par Deleuze, Guattari et Foucault, qui lui permet d'aller au-delà du sujet «femme» comme essence monolithique.

Braidotti établit une certaine fluidité à travers la binarité de genre en pensant la multiplicité, et en considérant l'identité comme un lieu de différence, une ontologie du devenir. Cela n'implique pas une politique de l'identité mais une politique de la différence. Repenser la différence implique alors de ne pas établir une différence négative d'opposition binaire entre masculin / féminin, mais d'une autre manière, comme la multiplicité de différences possibles, positive ou affirmative²⁷. Ces idées sont au cœur de la vision nomade de la subjectivité, qui prend en compte les expériences d'oppression, d'exclusion et de marginalisation dans la vie quotidienne et l'organisation de celle-ci. L'accent mis sur le devenir s'oppose donc à la nature statique de l'être, qu'il soit masculin ou féminin. Le devenir de la femme est l'élaboration des devenirs des sujets désirants individuels, «la tendance du sujet à être, la prédisposition du sujet à l'être»²⁸.

Deleuze et Guattari parlent de « devenir-femme » et de « devenir-animal » - dont le devenir ultime devient imperceptible, pur processus complet, l'identité étant comme imperceptible. Autrement dit, la fin de la multiplicité n'est pas l'identité de genre, mais l'imperceptibilité du genre. L'identité de genre est alors en devenir constant, Il n'a pas de commencement ni de fin, il n'est jamais immobile, toujours relationnel, toujours à venir, toujours à connecter. Le sujet nomade féministe met l'accent sur les «flux de connexion» et les «devenirs» qui reposent sur des «affinités et la capacité à soutenir et

²⁶ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, s.l., Columbia University Press, 1994, 350 p.160.

²⁷ *Ibid.*164.

²⁸ *Ibid.*164.

générer l'interconnexion»²⁹. A travers ce sujet nomade, Braidotti fait émerger l'idée d'une «proximité empathique et d'une interdépendance intense»³⁰ plutôt qu'un mode d'être humain indépendant, séparé ou égoïste. Contrairement aux théories qui mettent l'accent sur l'individualisme, la subjectivité est toujours et déjà un «processus socialement médiatisé»³¹. Le sujet nomade de Braidotti, est ainsi aux cotés du cyborg de Donna Haraway, type de corps sans organe deleuzien, situé entre masculin / féminin, humain / animal, nature / culture, corporel / technologique et composite de tous, devenant tous qui est selon Braidotti,

«non seulement les corps glamours des pilotes high-tech, des chasseurs à réaction, des athlètes ou des stars du cinéma, mais aussi les masses anonymes du prolétariat numérique sous-payées qui alimentent l'économie mondiale axée sur la technologie sans jamais y accéder eux-mêmes»³²

Ce qui est capital ici, c'est que le cyborg est une figure matérielle et politique à la fois, représentant de la sous-classe invisible de la production capitaliste. Haraway associe la pensée deleuzienne à une mise à jour de la conception du bio-pouvoir de Foucault, montrant que

«le pouvoir contemporain ne fonctionne plus par hétérogénéité normalisée mais plutôt par réseautage, redéfinition des communications et interconnexions multiples»³³

Le sujet est toujours en mouvement et c'est dans ces mouvements de devenir, que se situent les impératifs de l'activisme politique qu'elle appelle à l'action. En ce sens, ces cyborgs sont, selon Braidotti,

«les formations sociales et culturelles dominantes qui sont actives dans tout le tissu social, avec de nombreuses implications économiques et politiques»³⁴

²⁹ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, op. cit., p.8.

³⁰ *Ibid.*, p.8.

³¹ *Ibid.*, p.7.

³² R. Braidotti, *The Posthuman*, op. cit., p.90.

³³ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, op. cit., p.242.

³⁴ R. Braidotti, *The Posthuman*, op. cit., p.90.

Braidotti veut plaider en faveur d'une vision vitaliste de l'autre «technologiquement bio-médiatisé»³⁵. Invoquant les corps sans organes de Deleuze et Guattari, elle repense notre corps dans le cadre d'un continuum nature-culture « en établissant le cadre de recomposition de l'efficacité fallacieuse et de l'opportunisme impitoyable des capitalisations avancées.»³⁶ Elle remarque le besoin posthumaniste chez Guattari d'une «nouvelle écologie sociale virtuelle»³⁷ qui inclut les dimensions sociales, politiques, éthiques et esthétiques, ainsi que des liens transversaux entre eux: les écologies de l'environnement, le lien social et le psychisme. Les lignes transversales traversent les trois notions et la transversalité des relations en est la clé. Il actualise le « Zoé-égalitarisme » comme une éthique et une méthode.

8.1.3 Zoé politique, cosmique impersonnelle, devenir-monde

« Cette approche vitaliste de la matière vivante a les limites de la vie à la fois organique et discursive - traditionnellement réservée à Anthropos, c'est-à-dire au bios, et à l'étendue de la vie animale et non-humaine, aussi appelée Zoé. La structure dynamique et auto-organisatrice de la vie comme Zoé est synonyme de vitalité générative. C'est la force transversale qui traverse et reconnecte des espèces, des catégories et des domaines précédemment séparés. »³⁸

Les anciens Grecs n'avaient pas de terme unique pour exprimer la signification de ce que nous appellerions «la vie». Ils utilisent deux termes : le Bios - la vie discursive, sociale et politique propre aux êtres humains – qui indique forme ou mode de vie propre à un individu ou à un groupe ; et le Zoé, la vitalité générative, une inhumaine force impersonnelle et inorganique qui n'est pas spécifique aux mondes de la vie humaine, qui exprime le simple fait de vivre, commun à tous les êtres vivants (animaux, hommes ou dieux).

³⁵ *Ibid.*, p.91.

³⁶ *Ibid.*, p.92.

³⁷ *Ibid.*, p.93.

³⁸ Braidotti, Four Theses on Posthuman Feminism in Richard A. Grusin (ed.), *Anthropocene feminism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017.

Dans le monde classique, le Bios est une vie socialement qualifiée, la vie des citoyens d'élite qui composent la polis, alors que Zoé, en tant que simple vie naturelle, reste confinée à la sphère privée de la maison - en fait, l'exclusion de Zoé est ce qui marque la Polis comme un espace proprement politique. Comme le souligne Braidotti, seul le Bios - défini comme la capacité discursive de certains êtres humains privilégiés - , et donc la contrepartie classique du logos, a été jugé digne de réflexion politique et philosophique. Zoé, au contraire, représente

«la vitalité sans cervelle de la Vie, indépendante du contrôle rationnel et indépendamment de tout contrôle rationnel: c'est le privilège douteux attribué aux non-humains et à tous les 'autres' de l'Homme»³⁹

Les développements contemporains dans les sciences de la vie nous ont obligés à repenser encore plus les frontières entre les différentes formes de vie et le corps humain lui-même comme largement habité par des génomes non humains. En embrassant la vitalité non-humaine de Zoé, Braidotti repense la vie, non pas comme le privilège métaphysique des êtres humains, mais comme un processus immanent de variation ou de «devenir», dans lequel de nouveaux liens entre les corps, les espèces et les technologies se déroulent continuellement. Elle défie la frontière entre l'humain et le non-humain et offre une ouverture pour réexaminer la vie en les termes, non seulement du Bios dominant, mais aussi de Zoé - le « pas entièrement » humain. La perspective est décalée en mettant au premier plan le lien humain-non-humain à travers la force générative, non-logocentrique de Zoé. « Je ne fais que passer. Zoé, cependant, est aux commandes »⁴⁰ Zoé est un pouvoir affirmatif de la vie et met en œuvre des « transformations en profondeur ». Il actualise un ensemble d'interactions sociales et symboliques qui inscrivent le lien humain-non-humain. Zoé change l'orientation, en allant de la macro au micro processus. Zoé englobe à la fois la vie des organismes et la vie «non organique» ou «inorganique» qui dépasse la forme organique. La notion de Zoé chez Braidotti est en ce sens basée sur le matérialisme vital de Deleuze et Guattari, qui voit la vie comme la capacité auto-organisatrice des

³⁹ R. Braidotti, *Transpositions*, op. cit.37.

⁴⁰ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, op. cit., p.171.

systèmes matériels - une conception qui rejette l'opposition classique entre le vitalisme et le mécanisme associant l'inorganique au non-vivant,

«la structure dynamique et auto-organisatrice de la vie elle-même [...] qui représente la vitalité générative, la force transversale qui traverse et reconnecte des espèces, des catégories et des domaines auparavant séparés»⁴¹

Zoé est un vitalisme intelligent - la force auto-organisatrice qui traverse et relie les espèces. Considéré par Braidotti comme la clé d'une relation productive entre les sciences (dures?) et les sciences humaines, Zoé résiste à la position de sujet du capitalisme avancé et dans cette perspective, le Zoé-égalitarisme, l'égalitarisme centré sur Zoé, est pour Braidotti

«...le noyau du tournant post-anthropocentrique: c'est une réponse matérialiste, laïque, fondée et non sentimentale aux transe opportunistes de la marchandisation de la vie qui est la logique du capitalisme avancé.»⁴²

La formulation d'une position forte, pour contrer le fondamentalisme holistique et les forces du bio-capital, se situe parmi les défis significatifs auxquels sont confrontées les théories pragmatique, critique et posthumaine. La dimension nécro-politique, la dimension de Zoé dans la politique de la mort, signifie que «la représentation politique des sujets incarnés de nos jours ne peut plus être comprise dans l'économie visuelle de la bio-politique **au** sens de Foucault»⁴³. Le bio-pouvoir et la nécro-politique sont les deux faces d'une même médaille, la sophistication technologique dans la nécro-politique, qui voit la mort comme un concept qui reste en contradiction (**avec ?**). La vie en Zoé, en tant qu'énergie cosmique : « est toujours trop pour **la dalle** spécifique de l'existence incarnée qui constitue des sujets uniques»⁴⁴. Zoé est impersonnelle et, d'après Deleuze, si nous considérons la vie comme impersonnelle, nous devons considérer la mort de la même manière. C'est ce que Braidotti appelle «la

⁴¹ R. Braidotti, *The Posthuman*, op. cit.60.

⁴² Braidotti, Four Theses on Posthuman Feminism in Richard A. Grusin (ed.), *Anthropocene feminism*, op. cit.

⁴³ R. Braidotti, *The Posthuman*, op. cit., P.118.

⁴⁴ *Ibid.*, p.131.

vie au-delà de la mort»⁴⁵ mais dans un sens strictement laïc, matérialiste ou réaliste. Elle veut que nous nous concentrons sur «l'aspect productif du continuum vie-mort», ou «Zoé-vie au-delà de l'humain lié à l'ego»⁴⁶.

La notion «vitaliste» de la mort est pour elle « l'inhumain en nous, qui nous libère dans la vie»⁴⁷. Et son conseil est d'embrasser comme *amor fati* : l'amour d'une vie qui ne porte ni mon nom ni aucun autre nom, et,

« la reconnaissance pragmatique que le sujet posthumain est l'expression des ondes successives du devenir, alimenté par Zoé, comme moteur ontologique »⁴⁸

« La reconnaissance plutôt de l'importance de la proximité et de la relation, qui transforme les marges de l'indicible, la nature traumatisée de notre être-dans-le-monde et notre fragilité partagée dans la pratique de la co-construction de pratiques sociales affirmatives.»⁴⁹

Comme le dit Latour « Nous n'avons jamais été moderne », et, si la notion de «posthumain» signale bien quelque chose, c'est que nous n'avons jamais été humains, jamais entièrement humains, que la vie a toujours été majoritairement posthumaine. Puisque tous les êtres vivants sont symbiotiquement liés aux mondes biologiques et aux mondes des énergies cosmologiques. Comme une réponse à la demande urgente dans la situation de crise de l'anthropocène actuelle, la politique posthumaine de Braidotti se place pour nous dans la même direction que les cosmopolitiques, l'engagement spéculatif et notamment le « compost-ist » de Donna Haraway, qui met l'accent sur le « devenir-avec », le monde cosmique. Pour Braidotti, le Zoé-égalitarisme est une réponse matérialiste, laïque à la logique du capitalisme avancé

⁴⁵ *Ibid.*, p.132.

⁴⁶ *Ibid.*, p.133.

⁴⁷ *Ibid.*, p.134.

⁴⁸ *Ibid.*, p.136.

⁴⁹ Rosi Braidotti et Rick Dolphijn (eds.), *This Deleuzian century, op. cit.*

qui « ouvre des possibilités productives de relations, d'alliances et de spécification mutuelle »⁵⁰

« L'organisme humain n'est ni entièrement humain, en tant que personne, ni seulement un organisme. C'est une machine abstraite, radicalement immanente, qui capture, transforme et produit des interconnexions. ...Un corps n'est qu'une partie des forces liées à la vie de l'environnement qui l'alimente. Tous les organismes sont collectifs et interdépendants. Les parasites et les virus sont hétéro-dirigés: ils ont besoin d'autres organismes. »

51

Grâce à une approche pragmatique, sa philosophie nomade de l'immanence radicale met en avant l'incarnation et l'incorporation ; Braidotti remarque sans cesse les entités incarnées et intégrées, et, surtout, remarque que nous faisons tous partie de quelque chose que nous appelions «la nature»⁵². Elle propose par ailleurs des alliances inter-espèces, entre la force productive et immanente de Zoé, ou la vie dans ses aspects non-humains.

Il nous faut souligner que, ce qui est au centre avec la notion de Zoé est exactement non-anthropocentrique, et, dans sa perspective nouveau matérialiste, la matière vivante - y compris la chair humaine incarné - est intelligente et auto-organisatrice ;

« ... en conséquence (...) il est plus adéquat de parler de notre corps en termes d'incarnation, c'est-à-dire de corps multiples ou d'ensembles de positions incarnées. L'incarnation signifie que nous sommes des sujets situés, capables d'effectuer des séries d'actions (inter) discontinues dans l'espace et dans le temps. »⁵³

⁵⁰ Braidotti, Four Theses on Posthuman Feminism in Richard A. Grusin (ed.), *Anthropocene feminism*, op. cit.

⁵¹ Rosi Braidotti, Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

⁵² Braidotti, Four Theses on Posthuman Feminism in Richard A. Grusin (ed.), *Anthropocene feminism*, op. cit.

⁵³ Rosi Braidotti, « Cyberfeminism with a difference », *Futures of critical theory: Dreams of difference*, 1996, p. 239-259.

L'incarnation dans ses compréhensions les plus simples implique l'expérience vécue des êtres humains, une expérience qui relie toujours «le naturel» et «le culturel». Le corps est un lieu de rencontre entre la nature et la culture. En tant qu'entité matérielle et en tant que construction conceptuelle, le corps relie la nature et la culture de manière complexe, marquée par des tensions de multiples facettes.

« Étant donné que dans la philosophie matérialiste de l'immanence que je privilégie il n'y a qu'une matière - et elle est incarnée ou incorporée - le processus de devenir (...) qui permet pénétrer de nouveaux champs de perception, d'affectivité, de devenir; (n'est) rien de moins qu'une métamorphose. ⁵⁴

Braidotti explore le lien humain / non-humain en utilisant les représentations littéraires comme la métamorphose chez Franz Kafka. Et les relations vécues lors de cette métamorphose deviennent aussi des représentations d'elles-mêmes, chaque fois qu'elles sont écrites. Braidotti construit sa conception de la différence affirmative et de l'identité imperceptible dans la perspective deleuzienne que tous les processus de devenir visent le devenir imperceptible qui est selon elle

« ... le point de fusion entre le soi et son habitat, le cosmos dans son ensemble, Elle marque le point d'évanescence du soi et son remplacement par un lien vivant d'interconnexions multiples qui n'autorisent pas le soi, mais le collectif, non l'identité, mais la subjectivité affirmative, non la conscience, mais les interconnexions affirmatives. »⁵⁵

Ce mode de devenir est ainsi lié à un sentiment d'interdépendance qui peut se traduire par une éco-philosophie ou bien le Zoé-égalitarisme, une éthique des devenirs durables. Cela consiste à « renverser le sujet vers l'extérieur », voire former,

⁵⁴ R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, op. cit., p.147.

⁵⁵ Rosi Braidotti, « The ethics of becoming imperceptible », *Deleuze and philosophy*, 2006, p. 133-159.

« ...un étirement sensoriel et spirituel de nos frontières. **Il** est loin de vivre plus intensivement et d'augmenter son potentiel avec **lui**, mais de manière à cadrer, soutenir et pérenniser ces processus en les poussant à la limite. ⁵⁶

La subjectivité nomade au sommet de son processus de devenir-autre-que-soi, c'est le devenir-monde-de-soi, c'est de devenir-imperceptible à la perte d'identité, et devenir le processus lui-même, et se fondre donc avec son environnement. L'étape ultime est de devenir imperceptible, et cela

« ... marque la transition vers un ordre cosmique plus «naturel»....Ce qui, pour le nomadisme, signifie être digne de tout ce qui nous arrive, dans une version pragmatique d'*amor fati*. ... «je» participe et se met en forme, tandis que Zoé agit comme moteur. » ⁵⁷

La philosophie nomade pragmatique mobilise son affectivité et promeut le désir de transformer en profondeur le statut des sujets que nous sommes devenus. Le projet nomade empirique et éco-éthico-politique du devenir insiste sur la nécessité d'agir, d'expérimenter différents modes de subjectivité constitutive et différentes manières d'habiter notre corps.

8.1.4 Le « Nous » posthumaniste comme projet politique cosmique et écologique.

De notre point de vue, l'idée posthumaniste lancée il y a trois décennies, comme celle du Cyborg chez Haraway, a pris énormément d'importance en terme politique face à l'anthropocène. Il est urgent de remettre à jour la question concernant l'*agency* « humain » du sujet politique de plus en plus nomade et élargi dans la situation posthumaine actuelle. Dans l'optique de la Zoé-politique de Braidotti, la question entre le « je » et le « nous », entre le sujet et le collectif social posthumaniste, est devenu essentiellement écologique, au sens cosmique. La clé de la politique posthumaine de Braidotti passe par l'adoption de nouvelles possibilités de

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

subjectivités posthumaines qui sont « collectivement liées et orientées vers l'extérieur »⁵⁸ comme « relationnelle et élargie du soi, comme un ensemble nomade transversal engendré par les liens relationnels cumulatifs et multiples. »⁵⁹ En tant que nouveau sujet enraciné, incarné et incorporé, qui fonctionne dans un continuum nature-culture, elle souligne sans cesse que « nous » sommes dans le même bateau, que « nous » sommes en cela un ensemble, qui

« ... élargit le sens de la subjectivité collectivement liée à des agents non humains, de nos voisins génétiques les animaux, à la terre comme une biosphère dans son ensemble. "Nous", par conséquent, est une construction non-anthropocentrique⁶⁰

La situation posthumaine actuelle demande une critique qui met l'accent sur la combinaison de l'ecosophie laïque et de la politique posthumaine. Le mythe d'une humanité unique, fondée sur des valeurs universelles, une « nature » humaine essentielle et un exceptionnalisme humain vis-à-vis des autres, a toujours exclu certains humains qui ne correspondaient pas à l'idéal: cela a toujours donné lieu à de **belles** gradations dans la catégorie de l'humain, selon le genre, la race, la classe, la culture, la nation, etc.

« Les schémas de notre devenir commencent par la réalisation de la perte d'une notion familière de « l'humain »... il se déplace d'une manière nomadique vers la recherche de nouveaux ensembles de relations qui auront constitué le continuum temporel du devenir posthumain. »⁶¹

Comme les cosmopolitiques chez Latour souligne la négociation et redéfinit le conflit, ce qui importe pour Braidotti, c'est de « négocier collectivement ce que nous sommes

⁵⁸ Rosi Braidotti, *Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity*, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

⁵⁹ Braidotti, *Four Theses on Posthuman Feminism* in Richard A. Grusin (ed.), *Anthropocene feminism*, *op. cit.*

⁶⁰ Rosi Braidotti, *Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity*, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

⁶¹ R. Braidotti, « Posthuman Critical Theory », art cit.

en train de devenir exactement, et dans quelle mesure »⁶². Car la transformation de « soi » et du « nous » implique certainement la dés-subjectivation, la dés-identification et la douleur, qui étaient selon nous, considérées comme une aliénation. En d'autres termes, nous négocierons par rapport à nos limites, « jusqu'où nous pouvons aller sans craquer, combien nos corps peuvent prendre **sur** les transformations actuelles »⁶³. Alors nous pouvons parler des capacités diverses comme dans un assemblage, dans un compostage des « devenir-avec » en mode de réseau. Haraway parle de « capacité à répondre », *response-ability*, face à situation posthumaniste, comme la question posée, la réponse est pour Braidotti, « ce que nous sommes capables de devenir et cette réponse ne peut être que pratique et pragmatique »⁶⁴.

« C'est la praxis qui vise à devenir une multitude d'un peuple qui manque, de multiples « nous » devenant-monde-ensemble, au milieu des douloureuses contradictions du moment anthropocène »⁶⁵

C'est pour nous la pratique posthumaniste du « communing » de l'« être ensemble » et du « devenir-avec » qui posent les questions de l'organisation collective, de la politique dans la pratique. C'est la possibilité d'un « nous » face à la déconstruction en cours de l'humanisme, et sa notion sous-jacente de l'humain. Le projet de Braidotti est surtout une politique affirmative qui appelle à organiser, à créer des collectifs sociaux qui reflètent et renforcent sa version du sujet posthumaniste. En d'autres termes, un nouveau « nous » qui reconnaît la différence comme principe de non-unicité et pourtant responsable.⁶⁶

« C'est une forme d'*amor fati*, une manière de vivre aux intensités de la vie, afin d'être digne de tout ce qui nous arrive - de vivre notre capacité partagée d'affecter et d'être affecté. »⁶⁷

⁶² *Ibid.*

⁶³ Rosi Braidotti, *Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity*, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

⁶⁴ R. Braidotti, « Posthuman Critical Theory », art cit.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Rosi Braidotti et Rick Dolphijn (eds.), *This Deleuzian century*, *op. cit.*

⁶⁷ *Ibid.*

Ce projet politique posthumaniste est fondé sur l'expérience vécue, et l'expérience de la différence en particulier, en mettant l'accent sur l'incarnation et la matérialité. Et il est éthique, car il plaide pour une reconnaissance de ces différences matérielles vécues face à un nouveau «post-anthropocentrisme» et une nouvelle «écologie» globale. La fin de l'exception humaine renvoie à la question de savoir comment vivre avec les autres non-humains et ce, d'une manière durable. Il s'agit d'

«un remaniement du sujet dans un sens matériellement enraciné de responsabilité éthique pour les environnements qu'il habite»⁶⁸

Centrée sur l'incarnation et l'expérience vécue, ce projet politique matérialiste radicalement immanent prend au sérieux les futurs durables.⁶⁹ C'est une praxis éthique-politique, un engagement actif dans la politique de la vie quotidienne, qui repose sur la nature incarnée et incorporée du sujet.⁷⁰ Pour Braidotti, l'éthique posthumaniste vise à un changement qualitatif, elle est

«durable pour un sujet non-unitaire (et) propose un sens élargi d'interconnexion entre soi et les autres, y compris les autres non humains ou terrestres, en supprimant l'obstacle de l'individualisme égocentrique.»⁷¹

De nouveaux défis éthiques et politiques, ainsi que l'extension de la demande de justice sociale pour inclure tous les êtres humains et les non-humains, appellent de nouvelles «écologies», sur la façon dont ces environnements de plus en plus complexes peuvent être partagés «durablement». Elle souligne notre condition historique actuelle comme étant une sorte de confrontation entre la périphérie et le centre, à un nouveau niveau de complexité qui défie la pensée dualiste ou oppositionnelle⁷². Tout comme Haraway **dans son embrassement** (embrassant l'idée) du cyborg, Braidotti croit que la pensée posthumaniste peut être utilisée

⁶⁸ R. Braidotti, *Transpositions*, op. cit.137.

⁶⁹ Rosi Braidotti et Rick Dolphijn (eds.), *This Deleuzian century*, op. cit.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Rosi Braidotti, *Affirming the Affirmative- On Nomadic Affectivity*, in *Rhizomes*, Issue 11/12 (Fall 2005/Spring 2006)

⁷² R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, op. cit. 14.

comme une force libératrice qui aborde et surmonte la dimension négationniste des pratiques politiques contemporaines.

8.2 La pratique posthumaniste

La pratique posthumaniste conçue comme action, ou activité matériellement co-constitutive, commence par les différentes présomptions ontologiques sur les modes d'être par lesquels les humains et les non-humains habitent le monde.

Inspiré par la physique quantique, les concepts d'intra-action et d'enchevêtrement de la philosophe Karen Barad, soutiennent que les objets et les sujets n'existent pas avant ou en dehors des intra- actions, mais apparaissent comme des sujets et des objets à travers des intra- actions. En d'autres termes, rien n'existe en soi ; tout naît à travers des relations intra-actives. En ce sens, l'agency est repensée comme un «flux et reflux continuels»⁷³ dans lequel «nous» et «je» naissent à travers des intra-actions spécifiques dans ces pratiques.

8.2.1 Réalisme agentielle et l'ontologie relationnelle

Karen Barad s'écarte des conceptions marxistes de la matérialité, perçues comme purement économique ou social, et fait progresser l'idée de réalisme agentiel comme nouvelle compréhension matérialiste des «pratiques culturelles et naturelles»⁷⁴ Elle utilise la notion de «performativité» comme grille de diffraction, pour lire les études féministes et *queer*, ainsi que les études **scientifiques** les unes par les autres, tout en proposant simultanément un remaniement matérialiste et post-humaniste de la notion de performativité. Soutenant que le travail de Judith Butler ne rend pas adéquatement compte de la matérialité du discours et de l'incarnation, elle développe alors une conception alternative du caractère performatif de la «pratique matérielle-discursive». C'est un projet qui implique, entre autres, un remaniement des notions centrales de pratiques discursives, de matérialisation, d'*agency* et de causalité. Le projet inclut les contours d'une ontologie réaliste agentielle comme alternative au représentationnalisme, bien connu, qui sépare le monde en mots et en choses⁷⁵.

⁷³ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit.140.

⁷⁴ *Ibid.*226.

⁷⁵ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.811.

Barad s'inspire de la philosophie-physique de Niels Bohr, dont l'unité épistémologique primaire ne consiste pas en des objets indépendants avec des limites et des propriétés inhérentes, elle développe une nouvelle ontologie relationnelle comme base d'un compte rendu performatif post-humaniste de la production de corps matériels. Au contraire, de telles unités devraient être considérées comme des phénomènes. Et notamment, des phénomènes d'un tel caractère qui ne suivent pas les règles de la physique classique commune en matière de comportement. Dans la notion de réalisme agenciel de Barad, les phénomènes ne marquent pas seulement l'inséparabilité épistémologique de «l'observateur» et de «l'observé»: les phénomènes sont l'inséparabilité ontologique des «composantes» agentes intra-agissantes. L'idée de l'intra-action par opposition au terme inter-action suggère un remaniement des notions traditionnelles de causalité. Une action intra-spécifique, par exemple, opère une coupure agencielle, opérant une séparation entre «sujet» et «objet» - une coupure qui opère une résolution locale dans le phénomène de l'indétermination ontologique inhérente. Cela signifie que les «*relata*» ne préexistent pas aux relations, mais plutôt que les «*relata-within-phenomenes*» émergent à travers des intra-actions spécifiques.⁷⁶ Le «*relata*» ou «choses» ou «entités», est considéré comme résultat de la «*thingification*» (**réification**) des relations, avec des frontières déterminées, propriétés, et les significations. L'idée de séparabilité agencielle est fondamentale, puisqu'en l'absence d'une condition ontologique classique d'extériorité entre l'observateur et l'observé, elle fournit la condition de la possibilité de l'objectivité.⁷⁷ Ainsi, une ontologie réaliste agencielle conteste l'idée de matière en tant qu'entité statique ou individuelle:

« La matière n'est pas (faite) de petits morceaux de la nature, ou une ardoise vierge, une surface ou un site qui attendent passivement la signification La matière n'est pas immuable ou passive. Il ne nécessite pas la marque d'une force extérieure comme la culture ou l'histoire pour la compléter. La matière est toujours et déjà une historicité en cours. »⁷⁸

⁷⁶ *Ibid.*, p.815.

⁷⁷ *Ibid.*, p.815.

⁷⁸ *Ibid.*, p.821.

« ... la matière est la substance dans son devenir intra-actif - pas une chose, mais une action, une congélation de l'*agency*. » ⁷⁹

Tout peut être décrit comme ayant une «extériorité à l'intérieur» ou une «intra-activité»⁸⁰. Bien qu'il existe une limite entre les choses permettant les relations, toutes les relations et les limites sont basées sur le fait que les choses existent déjà en tant que partie de l'autre. Elle déconstruit comme Haraway, la méthodologie traditionnelle de la science et préconise que la construction du savoir scientifique soit remplacée par une reconstitution des frontières entre l'humain et le non-humain.⁸¹ Elle décrit l'urgence d'une nouvelle «ontologie relationnelle» posthumaniste⁸² de faits, d'actions, de pratiques, qui n'ont pas de finalité et sont comprises comme faisant partie d'un devenir mutuel humain et non humain.

8.2.2 La performativité posthumaniste d'une approche matérielle – discursive

Pour Barad, le représentationalisme «ne tient pas compte des pratiques par lesquelles les représentations sont produites»⁸³. Et la conceptualisation représentationnelle des pratiques de création de connaissances «considère la notion de séparation comme fondamentale. Elle sépare le monde en domaines ontologiquement disjoints des mots et des choses, se laissant avec le dilemme de leur lien, de sorte que la connaissance soit possible ». ⁸⁴

Barad soutient en outre que le représentationalisme sous-tend le réalisme empirique et les approches philosophiques postmodernes qui tournent vers le langage et le discours, tous deux partageant la croyance représentationnelle que le savoir médiatise l'accès au monde matériel. De plus, les tentatives de reconnaissance du connaisseur par des approches réflexives sont également fondées sur le représentationalisme en ce sens qu'elles tiennent pour acquise la notion selon laquelle les représentations

⁷⁹ *Ibid.*, p.822.

⁸⁰ *Ibid.*, p.803.

⁸¹ *Ibid.*, p.802.

⁸² *Ibid.*, p.814.

⁸³ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit.53.

⁸⁴ *Ibid.*137.

reflètent la réalité, sociale comme naturelle. Selon Barad, la réflexivité tient toujours le monde à distance:

« elle repose sur la conviction que les pratiques de représentation n'ont aucun effet sur les objets de l'enquête et que nous avons une sorte d'accès à des représentations que nous n'avons pas aux objets eux-mêmes ». ⁸⁵

Barad développe la performativité posthumaniste des pratiques comme alternative au représentationnalisme. Alors que ce dernier ignore les pratiques de représentation, Barad prend au sérieux la matérialité de ces pratiques et suggère qu'elles sont constitutives des objets et des connaissances de nos enquêtes.

Après Butler et Haraway, Barad n'est pas la seule à mettre en avant une compréhension performative de la nature des connaissances ; cependant son approche se distingue par son orientation posthumaniste et son attention portée à la matérialité des pratiques. Cette approche fait partie des celles du nouveau matérialisme, dont l'orientation critique vers la matérialité et les processus de matérialisation, et la tentative de rejeter l'idée moderniste de la matérialité comme (une) «(la) brutalité»⁸⁶. Ces interventions **nouvelles matérialistes** permettent de comprendre la relation entre le discursif et le matériel, qui ne privilégie pas le premier, à l'exclusion de ce dernier. Ils se fondent sur les idées glanées dans le virage linguistique, et cherchent à donner à « la matière son rôle de participant actif dans le devenir du monde »⁸⁷. Ce qui est contraire aux approches qui ignorent la matière, la rendent passive ou la réduisent à des processus sociaux ou discursifs.

Inspirée par Niels Bohr, Barad met l'accent sur la relation entre le matériel et le discursif. Au travers de sa compréhension de la physique quantique, Bohr rejette les présupposés métaphysiques de la physique classique dont la croyance centrale suppose que le monde est composé d'entités et de frontières déjà constituées (nature /

⁸⁵ *Ibid.*87.

⁸⁶ Diana Coole et Samantha Frost, « Introducing the New Materialisms » dans Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, s.l., Duke University Press, 2010, p. 1-43., p.7.

⁸⁷ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.803.

culture, matière / signification, objet / sujet, connaisseur / non humain); et que, par implication, nous, en tant que connaisseurs, et par nos pratiques scientifiques, sommes séparés des entités qui attendent notre découverte. Alors que la physique classique considère le rôle de la mesure comme insignifiant, Bohr a soutenu que «la physique quantique nécessite un nouveau cadre logique qui comprend le rôle constitutif des processus de mesure dans la construction de la connaissance»⁸⁸. Bohr a proposé que le monde soit intrinsèquement indéterminé en l'absence de pratiques scientifiques ou de mesures spécifiques:

«Il y a quelque chose de fondamental dans la nature des interactions de mesure, de sorte que, compte tenu un appareil de mesure particulier, certaines propriétés deviennent déterminées, alors que d'autres sont explicitement exclues. Les propriétés qui deviennent déterminées ne sont pas gouvernées par les désirs ou la volonté de l'expérimentateur mais plutôt par la spécificité de l'appareil expérimental »⁸⁹

Barad s'appuie sur la formulation «proto-performative» de l'appareil chez Bohr, et en particulier sur son analyse critique de la matérialité des concepts. Elle fait dialoguer ses idées avec celles des études scientifiques, de la philosophie des sciences, du poststructuralisme, du féminisme et des théories *queer*. Elle propose la performativité posthumaniste qui défie le positionnement de la matérialité comme un donné ou le résultat de processus humains, sociaux ou discursifs. Pour elle, les pratiques discursives ne sont pas des activités humaines, ce sont « des « (re) configurations matérielles spécifiques du monde à travers lesquelles la détermination des limites, des propriétés et des significations est adoptée différemment.»⁹⁰. De même que les pratiques discursives sont toujours matérielles, la matérialité aussi est discursive: les phénomènes matériels naissent et sont inséparables des pratiques discursives. Comme l'explique Barad,

⁸⁸ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit.77.

⁸⁹ *Ibid.*19.

⁹⁰ *Ibid.*, p.148.

«La signification n'est pas une idéalité; la signification est matérielle. Et la matière n'est pas ce qui existe séparément du sens. La question est de savoir ce qui importe et ce qui ne l'est pas. »⁹¹

Pour Barad, la matérialité est dynamique et agentielle, préfigurée en matérialisation. Il y a une «historicité continue»⁹² et un facteur actif dans les processus de matérialisation. La matérialité est une action plutôt qu'une chose:

«La matière se rapporte à la matérialité et à la matérialisation des phénomènes, et non à une propriété supposée, inhérente, fixe, d'objets abstraits et indépendants existants»⁹³

Barad cherche à aller au-delà du représentationnalisme et repense radicalement la performativité. Elle part d'une ontologie relationnelle dans laquelle le matériel et le discursif, le non-humain et l'humain, sont toujours déjà ontologiquement enchevêtrés et inséparables. Pour Barad, la performativité n'est pas seulement liée à l'émergence du sujet humain et à la matérialisation des corps, et au processus d'interpellation socio-politique qui l'accompagne. Mais elle concerne les processus de la matérialisation de «tous les corps» et les «pratiques matérielles-discursives» qui engendrent des différences entre, par exemple, les corps humains et non humains⁹⁴. Et le sujet qui est au centre de ces processus de matérialisation est beaucoup moins passif que ce que les poststructuralistes comme Foucault et Butler l'ont prétendu être.

La performativité chez Barad fait surgir un cadre novateur global de réalisme agentiel, qui lie fortement l'ontologie, l'épistémologie et l'éthique. Et elle nous oblige à changer radicalement toutes nos anciennes croyances métaphysiques occidentales traditionnelles et à reconsidérer des notions telles que la performativité, l'*agency*, la subjectivité, l'interaction et la causalité. Parce que le monde, vu à travers un tel objectif, n'est plus composé de choses mais plutôt comme «un processus dynamique de l'intra-activité» ou un processus ouvert et continu de la matière (par lequel)«

⁹¹ Karen Barad, « Diffracting diffraction: Cutting together-apart », *Parallax*, 2014, vol. 20, n° 3, p. 168-187., p.175.

⁹² K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.821.

⁹³ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit.210.

⁹⁴ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.810.

important lui-même acquiert un sens et une forme dans la réalisation de différentes possibilités agentielles »⁹⁵. En repensant la performativité, et le monde lui-même, Barad nous pousse vers une nouvelle compréhension de la matérialité. La matérialité n'est plus « donnée ou un simple effet de l'action humaine », mais plutôt comme « un facteur actif dans les processus de matérialisation »⁹⁶. Et cela a des conséquences profondes pour notre compréhension de la performativité. Nous reviendrons sur cette question de la performativité plus loin, en l'étudiant à partir de sa fonction transformatrice de la pratique artistique.

8.2.3 L'intra-action et les phénomènes

« La notion d'intra-action est un élément clé de mon cadre réaliste agentiel. Le néologisme "intra-action" signifie la constitution mutuelle d'*agencies* enchevêtrées. Autrement dit, contrairement à l'«interaction» habituelle, qui suppose qu'il existe des organismes individuels distincts qui précèdent leur interaction, la notion d'action interne reconnaît que les organismes distincts ne précèdent pas, mais plutôt émergent, de leur action interne. Il est important de noter que les *agencies* «distinctes» ne sont distinctes que dans un sens relationnel et non absolu, c'est-à-dire que les *agencies* ne sont distinctes que par rapport à leur intrication mutuelle; ils n'existent pas en tant qu'éléments individuels. »⁹⁷

Chez Barad, le terme d'« intra-action » est utilisé pour remplacer l'«interaction», qui nécessite des corps préétablis qui participent ensuite à l'action les uns avec les autres. L'intra-action comprend l'*agency* comme n'étant pas une propriété inhérente d'un individu ou d'un humain à exercer, mais comme un dynamisme de forces⁹⁸ dans lequel toutes les choses sont constamment en train d'échanger et de diffracter, d'influencer et de travailler inséparablement. Intra-action qui reconnaît également

⁹⁵ *Ibid.*, p.817.

⁹⁶ *Ibid.*, p.827.

⁹⁷ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit., p.33.

⁹⁸ *Ibid.*, p.141.

l'impossibilité d'une séparation absolue ou l'objectivité classiquement comprise, dans laquelle un appareil, ou une personne utilisant un appareil, ne sont pas considérés comme faisant partie du processus, qui permet spécifiquement de situer des «résultats» ou mesures.

Les « intra-actions » sont des actes causatifs performatifs qui matérialisent des entités et des frontières à partir de relations ontologiquement inséparables. Selon Barad, ce n'est que grâce à des «actions internes agenciées» spécifiques que les «entités» et les limites sont produites et deviennent déterminantes et significatives. Il «signifie la constitution mutuelle d'*agenciers* enchevêtrés» et, contrairement au terme ordinaire d'interaction, il «reconnait que les *agenciers* distinctes ne précèdent pas, mais plutôt émergent à travers leur action interne»⁹⁹. De plus, ils ne sont distincts que dans un sens relationnel: «les *agenciers* ne sont distinctes que par rapport à leurs enchevêtrements mutuels, elles n'existent pas en tant qu'éléments individuels»¹⁰⁰. Plutôt que des objets indépendants, les phénomènes (?) sont «les unités de base de l'existence»¹⁰¹. Ils ne marquent pas simplement l'inséparabilité de l'observateur et observés, ils « sont l'inséparabilité / intrication ontologique des «*agenciers* » interagissant [...]»¹⁰² . Ils sont « des enchevêtrements ontologiques »¹⁰³ qui sont produits par des actions internes. Comme le précise Barad, «c'est à travers des actions internes agenciées spécifiques que les limites et les propriétés des *composantes* des phénomènes deviennent déterminées et que les articulations matérielles particulières dans le monde deviennent significatives»¹⁰⁴ Ainsi, «les appareils ne sont pas de simples instruments d'observation, mais des pratiques de dessin de limites - des reconfigurations matérielles spécifiques du monde - qui importent»¹⁰⁵. Les frontières différentielles entre les humains et les non-humains, la culture et la nature, la science et le social, sont constituées par des actions internes causales¹⁰⁶. Les pratiques enchevêtrées sont productives, et, ce qui est exclu à travers elles, sont importants. **Elle**

⁹⁹ *Ibid.*, p.33.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.33.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.333.

¹⁰² *Ibid.*, p.139.

¹⁰³ *Ibid.*, p.333.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.140.

¹⁰⁶ *Ibid.*

note que les différentes interactions produisent des phénomènes différents ¹⁰⁷
Selon Barad, les entités déterminées émergentes de leur intractivité; le terme intra-
action fait référence à leur inséparabilité ontologique; cela contraste avec l'interaction,
qui repose sur la métaphysique de l'individualisme. Ainsi, nous devrions comprendre
les phénomènes comme des intra-actions spécifiques, pas comme des objets en soi.

« Puisque les entités individuellement déterminées n'existent pas, les mesures
n'entraînent pas d'interaction entre des entités séparées; des entités
déterminées émergent plutôt de leur intra-action [...] Un phénomène est une
intra-action spécifique d'un «objet» et des «*agencies* de mesure»; l'objet et les
agencies de mesure émergent plutôt que de précéder l'intractivité qui les
produit » ¹⁰⁸

Les phénomènes sont des intra-actions physiques-conceptuelles, matérielles-
discursives. Il reposent sur l'inséparabilité fondamentale, car l'intra-action signifie «la
constitution mutuelle d'objets et d'*agencies* d'observation dans les phénomènes» ¹⁰⁹
Les éléments apparemment individuels sont le résultat d'intra-actions précédentes.
L'idée d'intra-action modifie notre compréhension de notre relation à
l'environnement. Les corps ne sont pas simplement situés ou situés dans des
environnements particuliers, les environnements et les corps sont plutôt co-constitués
de manière intra-active.

«Les corps («humains», «environnementaux» ou autres) sont des «parties»
intégrales ou des reconfigurations dynamiques de ce qui est.» ¹¹⁰

« À première vue, la limite extérieure d'un corps peut sembler évidente, voire
incontestable. Une tasse de café se termine à sa surface extérieure tout aussi
sûrement que les gens se terminent à leur peau. À première vue, le recours à
des indices visuels semble constituer une approche empirique solide, mais les
visages et les solides sont-ils réellement ce qu'ils semblent être? ... la physique

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.58.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.128.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.127.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.170.

nous dit que les bords ou les limites ne sont pas déterminés ontologiquement ou visuellement. Quand il s'agit de «l'interface» entre une tasse de café et une main, ce n'est pas qu'il y a x nombre d'atomes qui appartiennent à une main et y nombre d'atomes qui appartiennent à la tasse de café. »¹¹¹

Pour Barad, la production de frontières corporelles ne dépend pas des expériences individuelles et subjectives de quelqu'un, ni de la façon dont nous connaissons le monde, mais de la façon dont le monde est mis ensemble ontologiquement, comme le monde « est ». Barad remarque sans cesse que c'est un fait empirique, qu'il y a des «limites claires» seulement pour l'œil humain.

8.2.4 La création comme coupe agentielle et la responsabilité au sein de la pratique

Dans l'optique de Barad, les objets ou les êtres ne sont pas exactement des corps distincts, objectivés, bordés, continus à travers les espaces de temps auxquels nous nous référons constamment. Il y a des échanges constants et des transformations qui se produisent. Les forces se déplacent, les électrons sautent, les particules sont enchevêtrées avec d'autres particules, dans d'autres espaces sans aucun lien, ou d'autres forces actuellement mesurables à travers l'espace.

Ce mouvement compose l'*agency*. Ce que nous comprenons être un corps opérationnel fonctionne comme un appareil, et fait une « coupe » dans ces organismes, ces forces, pour identifier ce qui semble assez proche et cohérent pour être imaginé au sein de cet appareil : la construction en tant qu'objet / corps / être, et ce qui sera autre. La coupe agentielle ne cherche pas à «démêler» les phénomènes. Par contre, ce que elle fournit est « une résolution contingente de l'inséparabilité ontologique dans le phénomène » autrement dit, la coupe permet « des marques sur les corps, mais seulement dans le phénomène particulier »¹¹². Ces corps sont des forces, des rassemblements, toujours en train de se réunir et de se connecter avec des

¹¹¹ *Ibid.*155.

¹¹² *Ibid.*, p.348.

multiplicités. Ces corps sont des nœuds perçus dans l'espace-temps, se solidifiant ensemble par des forces intra-agissant, des forces d'intersection.

Ce que Barad comprendrait comme une pratique de différenciation, où « l'on ne peut pas tenir pour acquis que tous les acteurs, actions et effets sont humains »¹¹³. La coupe agentielle s'apparente à une délimitation pure, ce qui n'est pas une activité qui sépare simplement une partie d'un ensemble, mais qui engendre un passage discontinu d'où quelque chose de nouveau émerge. Les pratiques agissent sur les coupes agentielles qui ne produisent pas de séparations absolues, mais plutôt coupent « ensemble-à part » (*together-apart*) dans un même mouvement.¹¹⁴ L'approche de Barad met en avant les pratiques de production de connaissances par lesquelles les réalités matérielles-discursives sont exécutées en être.

« la diffraction ... trouble les dichotomies....., n'est pas un modèle établi, mais plutôt une (re)configuration itérative de modèles d'intrication différenciante. En tant que tel, il n'y a pas « d'aller au-delà », pas de « laisser le «vieux» derrière ». Il n'y a pas de limite absolue entre ici-maintenant et là-bas. Il n'y a rien de nouveau; il n'y a rien qui n'est pas nouveau »¹¹⁵

Barad s'appuie sur la suggestion d'Haraway d'adopter une optique différente dans les études scientifiques - diffraction plutôt que réflexion - et sur une plus longue généalogie du concept de diffraction introduite par la physique quantique et la théorie féministe. La diffraction ne fixe pas ce qui est objet et ce qui est le sujet, à l'avance. De ce fait, «savoir ne vient pas de la position à distance et représente plutôt d'un engagement matériel direct avec le monde»¹¹⁶. Les pratiques de connaissance sont des pratiques performatives non innocentes qui constituent une partie constitutive et inéliminable de ce qui est décrit / produit, et doivent donc être prises en compte. Sur une approche réaliste agentielle, «l'objectivité consiste à rendre compte des

¹¹³ Karen Barad, « Nature's queer performativity », *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 2011, vol. 19, n° 2, p. 124.

¹¹⁴ K. Barad, « Diffracting diffraction: Cutting together-apart », art cit., p.168.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.168.

¹¹⁶ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit.49.

matérialisations spécifiques dont nous faisons partie»¹¹⁷. La coupe entre «sujet» et «objet» est décrétée dans chaque cas, plutôt que donnée.

Les «Intra-actions» incluent l'arrangement matériel plus grand (c'est-à-dire un ensemble de pratiques matérielles) qui opèrent une coupe agentielle entre «sujet» et «objet» (contrairement à la coupe cartésienne plus familière qui tient cette distinction pour acquise). C'est-à-dire que la coupe agentielle opère une résolution à l'intérieur du phénomène de l'indétermination ontologique ou sémantique inhérente. »¹¹⁸

Barad explique comment les frontières et les propriétés des parties du phénomène ne deviennent déterminantes que dans la mise en place d'une coupe agentielle qui délimite «l'objet mesuré» de «l'agency de mesure». Ainsi, «une corrélation entre « l'agency causale » (la cause) et « l'agency de mesure » (l'effet) est marquée par l'intractivité d'une partie du phénomène avec une autre»¹¹⁹ Et certainement ceci n'est pas limité aux activités humaines.

« Si une mesure est le marquage intra-actif d'une partie d'un phénomène par un autre, où les phénomènes sont des enchevêtrements ontologiques spécifiques, c'est-à-dire des configurations matérielles spécifiques du monde, alors il n'y a rien d'inhérent à la nature d'une mesure irréductiblement centré sur l'humain »¹²⁰

Puisque différentes coupures agentielles « matérialisent différents phénomènes »¹²¹. Nous sommes responsables des coupes que nous avons faites, pas parce que nous choisissons ou sommes choisis, mais parce que nous sommes « une partie agentielle du devenir matériel de l'univers ».¹²² Cela signifie aussi que « les autres » ne sont jamais très loin de « nous ». «Ils» et «nous» sont co-constitués et empêtrés à travers

¹¹⁷ *Ibid.*91.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.139

¹¹⁹ *Ibid.*, p.337.

¹²⁰ *Ibid.*, p.338.

¹²¹ *Ibid.*, p.178.

¹²² *Ibid.*

les coupes mêmes que nous aidons à mettre en œuvre.¹²³ « Les interactions internes sont des actes matériels causaux spécifiques qui impliquent ou non des humains », mais il ne s'agit pas seulement d'incorporer « les humains et les non-humains dans l'appareil de la production corporelle ». ¹²⁴ Les sujets et les objets sont constitués à travers des actions internes, qui peuvent aller au-delà des frontières traditionnelles entre les humains et les non-humains ou entre soi et les autres. Pour Barad, les humains sont des phénomènes émergents comme tous les autres systèmes physiques qui « acquièrent des limites et des propriétés spécifiques à travers la dynamique ouverte de l'intra-activité » ¹²⁵. Les différentes parties du monde sont toujours en interaction avec les autres parties du monde.

« c'est par des actions internes spécifiques que le sens différentiel de l'être - avec des limites, des propriétés, des causes et des effets - se joue dans le flux et le reflux de l'*agency*. Ainsi, dans la mesure où les humains ont un rôle à jouer dans la constitution de phénomènes spécifiques... » ¹²⁶

Cela ne diminue cependant pas notre responsabilité, car il existe à tout moment des possibilités d'action interne qui « impliquent une obligation éthique d'agir de façon responsable dans le devenir du monde, de contester et de remanier ce qui compte et ce qui est exclu » ¹²⁷

Comme dans l'intrication quantique, nous faisons partie du monde, nous ne pouvons plus nous considérer comme des spectateurs innocents, observant le monde d'un point de vue indépendant. Barad développe le modèle d'une éthique de l'intrication qui consiste fondamentalement à découvrir et à suivre ces demandes éthiques. ¹²⁸ L'altérité pour Barad ne devrait pas se limiter à l'être humain, car notre être dans le monde est toujours déjà enchevêtré avec l'existence d'autres êtres.

« La responsabilité - la capacité de répondre à l'autre - ne peut pas se limiter

¹²³ *Ibid.*, p.129.

¹²⁴ *Ibid.*, p.171.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*, p.338.

¹²⁷ *Ibid.*, p.235.

¹²⁸ K. Barad, « Nature's queer performativity », art cit., p.150.

aux rencontres homme-homme lorsque les frontières-mêmes et la constitution de l'«humain» sont continuellement reconfigurées.»¹²⁹

De plus, l'altérité dans l'éthique chez Barad n'existe jamais à priori, mais de l'intérieur des interactions entre le monde et ses êtres. Barad propose la notion d'« éthique-onto-épistémologie » pour souligner l'inséparabilité de l'éthique, de l'ontologie et de l'épistémologie dans la pratique avec le monde, dans lequel des êtres humains et non humains co-habitent et co-constituent le monde.¹³⁰ C'est ce modèle radicalement remanié de la matière éthique du monde, non seulement la responsabilité mais l'attitude plus relationnelle de «capacité de réponse» *response-ability* dans les mots d'Haraway, envers tous nos semblables, qui devient essentielle. Dans la perspective posthumaniste, la version réaliste agentielle de la capacité de réponse va au-delà de la réponse à l'appel de l'autre humain et se rapporte à une responsabilité instantanée que tous les êtres partagent dans leurs interactions avec le monde. Comme nous faisons tous partie du monde en train de devenir- un devenir du monde est une question de moralité pour Barad. Comme dans l'« éthique-onto-épistémologie », il s'agit d'une éthique du monde commun qui part d'un modèle relationnel et incarné du sujet posthumain et qui révèle que l'éthique, l'être et le savoir ne peuvent plus être séparés.¹³¹

Revenons sur le point départ, comme l'*agency* est pour Barad une mise en acte, pas quelque chose que l'on possède ni un attribut de sujets ou d'objets, elle nous encourage à «considérer l'*agency* comme distribuée sur des formes non humaines»¹³². Dans cette optique-là, nous sommes responsables les uns vis-à-vis des autres, avec lesquels nous sommes enchevêtrés, et à travers les divers enchevêtrements ontologiques que comporte la matérialité. Ce qui est de l'autre côté de la coupe agentielle « ensemble-à part » n'est en fait pas séparé de nous. L'éthique, ou bientôt, l'« éthique-onto-épistémologie », concerne en ce sens « la responsabilité des relations dynamiques du devenir dont nous faisons partie»¹³³. Pour la pratique artistique, cela

¹²⁹ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, op. cit., p.392.

¹³⁰ *Ibid.*, p.90.

¹³¹ *Ibid.*, p.392.

¹³² *Ibid.*, p.214.

¹³³ *Ibid.*, p.393.

signifie pour nous la responsabilité de choix artistique dont le sujet traité, ainsi que les effets matériels, affectifs et discursifs de l'œuvre. Et puis, comme face à la crise de l'anthropocène, il est aussi question de responsabilité dans le processus de production. C'est-à-dire, il s'agit de s'occuper de ce qui se passe pendant la pratique, y compris des effets secondaires indésirables que cela engendre dans l'environnement, dans ce monde commun. Dans l'optique éthique de l'intrication, l'art ou bien la pratique artistique, il n'est pas exclu exceptionnellement mais fait partie de ce monde commun dans une écologie, dans un monde des pratiques.

8.3 L'effet transformateur de l'art d'après le nouveau matérialisme

« *L'agency* «fait» ou «se comporte» dans son intra-activité... *L'agency* consiste à modifier les possibilités de changement nécessaires à la reconfiguration des appareils matériels discursifs de la production corporelle... »¹³⁴

Tandis que l'œuvre d'art peut être définie comme production, c'est-à-dire comme « travail » qui est exposé, présenté ou exécuté, le travail artistique se réfère au « travail » que l'art fait.¹³⁵ En ce sens, le «travail» que fait l'art n'est pas catégoriquement un objet – une peinture, sculpture, dessin, impression, etc.- ce que nous appelons une œuvre d'art. Comme le terme «chorégraphie» chez Diana Coole, il s'agit d'un «mouvement» dans la compréhension, la pensée, la pratique matérielle, l'affect ou le discours qui se produit à travers le véhicule de l'œuvre d'art.¹³⁶ Comme matérialisme historique remis à jour, le **nouveau matérialisme** fournit une méthode clé pour examiner comment le complexe de matérialités dans l'art «fonctionne».¹³⁷ L'intra-actions entre les humains et / ou les choses, les appareils et le monde, la performativité agentielle, les concepts de Barad sont extrêmement utiles pour

¹³⁴ *Ibid.*, p.178.

¹³⁵ Barbara Bolt, *The Artwork and The Work of Art: Beyond Solipsism*, Estelle Barrett et Barbara Bolt, *Material Inventions: Applying Creative Arts Research*, s.l., I.B.Tauris, 2014, 321 p.

¹³⁶ D. Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism », art cit.

¹³⁷ Amelia Jones, « Material Traces: Performativity, Artistic ?Work,? and New Concepts of Agency », *TDR/The Drama Review*, décembre 2015, vol. 59, n° 4, p. 18-35.

déterminer comment certaines pratiques artistiques « fonctionnent » pour, par exemple, animer les expériences de son public à l'avenir.

Barad indique un mouvement animateur qui affecte simultanément l'intérieur et l'extérieur de la matière activée.¹³⁸ Prenons le fameux exemple de l'écrivain et du lecteur ; dans les termes de Barad, le « je » fait partie d'un système d'«intra-actions», dans l'espoir d'inculquer une «structure causale locale» de cause à effet construit. « J'écris » comme si les travaux «avaient causé» mes réactions et, à leur tour, comme si mes mots pouvaient alors vous affecter, mon lecteur, et donc jouer un rôle dans la façon dont vous interprétez le monde. Mais bien sûr, « je cause » aussi les matérialités des œuvres, pour qu'elles se figent en tant que telles, alors que vous, à l'avenir, vous pourrez vous engager à votre tour avec mon texte, puis produire de nouvelles réactions et des matériaux d'interprétation que je ne peux pas prévoir. Ces méthodes nous permettent de nous engager avec les matérialités que nous rencontrons. Ce faisant, nous aidons à faire de la signification continue de l'art, c'est-à-dire son potentiel pour nous connecter à des matérialités passées, et donc à des forces agissantes passées. Le monde des phénomènes dans lesquelles les artistes et les œuvres d'art font partie, se co-articulent dans des flux d'intra-actions mutuellement inflexibles. C'est

«...par des actions « intra-action » spécifiques que les limites et les propriétés des « composants », des phénomènes, deviennent déterminés, et que le particulier, les concepts incarnés, deviennent significatifs [...]. Les phénomènes sont produits par des actions « intra-action » multiples, de plusieurs appareils de production corporelle. Les actions « intra-action » sont des actes matériels spécifiques qui peuvent ou non impliquer des «humains». »¹³⁹

En outre, ce modèle au delà du cadre présentatif nous permet de considérer l'art ou bien la pratique artistique comme performatif dans ses effets qui produit des matérialités qui «font» plutôt que simplement «représenter». Les matérialités sont toujours en cours et en fonction de manière relationnelle. Le nouveau matérialisme

¹³⁸ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.812.

¹³⁹ *Ibid.*, p.815.

nous permet de compliquer la notion de performativité et ainsi d'animer les modèles d'art et de les interpréter. Il permet une conception plus nuancée de la manière dont les matérialités « fonctionnent ».

Revenons maintenant aux termes de «performativité», de « performatif » et de « performance », avant qu'ils ne soient partagés avec les nouveaux matérialistes. Tout d'abord, la notion de « performatif » doit être comprise en termes de « force » performative de l'art, c'est-à-dire, sa capacité à effectuer le «mouvement» dans la pensée, au niveau individuel et social. Le terme «performativité» introduit par J.L. Austin dans «Comment faire des choses avec des mots» est un langage qui produit des changements dans le monde et fonctionne comme une forme d'action sociale, la capacité du discours et de la communication à agir ou à consommer une action. Certains énoncés de la parole ou des productions ne décrivent pas seulement le monde mais ont une force par laquelle ils effectuent l'action à laquelle ils se réfèrent. Des exemples courants du langage performatif sont par exemple, la promesse, le pari, l'exécution d'une cérémonie de mariage, un arbitre appelant à une grève ou un juge prononçant un verdict. Austin a différencié cela du langage constatif, qu'il a défini comme un langage descriptif qui peut être «évalué comme vrai ou faux».¹⁴⁰ L'énoncé constatif consiste à établir une correspondance entre les déclarations ou les énoncés et les «faits» décrits ou modélisés. L'expression performative, d'autre part, ne décrit rien. Elle fait des choses dans le monde. A travers leurs capacités à être à la fois des actions et générer des conséquences, les énoncés performatifs imposent des effets réels dans le monde.

Dans le passage d'une lecture textuelle des productions culturelles à une compréhension performative, la performativité a invité de nouvelles méthodes d'analyse, des modalités axés sur le processus, la participation, les événements, les actions expressives et l'expérience de l'incarnation corporelle.

Judith Butler nous invite à repenser le genre, non pas comme une essence innée ou naturelle, mais comme quelque chose qui est performatif, constituant de l'identité. Pour elle, même le sexe, les caractéristiques du genre en tant que script, sont finalement discursives et là pour être exécutées. La compréhension de Butler de la

¹⁴⁰ Cavanaugh, Jillian R. (10 March 2015). "Performativity". *Anthropology*. Oxford Bibliographies. doi:10.1093/OBO/9780199766567-0114. Retrieved 10 October 2017.

performativité comme mode de réflexion sur la performativité elle-même nous permet de passer de l'idée moderniste du geste singulier de l'artiste héroïque, en tant que génie, à une compréhension plus nuancée de la créativité. Basé sur la théorie du genre, Butler distingue ainsi «la performance» de la «performativité» : la performance suppose un sujet, alors que la performativité conteste la notion même du sujet.

Il faut rappeler à nouveau que le sujet dans la perspective nouvelle matérialiste est plutôt considéré comme assemblage qui englobe l'humain et le non-humain, composé de multiples éléments socio- discursif- matériels. Cette reconfiguration des relations humaines / non humaines, a émergé autour d'une matérialité vitale où ce ne sont pas seulement les humains qui font les choses.¹⁴¹ En adoptant ce point de vue particulier, Butler, qui fait fortement écho à la vision de Latour par ailleurs, voit la performativité comme une pratique itérative et citadine, qui fait naître ce qu'elle nomme. La performativité est, non

«pas un 'act' singulier, car elle est toujours une réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes, et, dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle dissimule les conventions dont elle est une répétition. »¹⁴²

Comme Austin, elle soutient que la performativité est conventionnelle et itérative. Il est très clair que la performativité implique la répétition plutôt que la singularité. Comme nous l'avons étudié avec Latour dans une perspective nouvelle matérialiste, il s'agit plutôt de la « trajectoire » que de l'« originalité » lorsqu'on parle d'une œuvre et de ses nombreux affluents :

« ...le terme de trajectoire. Une œuvre d'art - peu importe les matériaux ayant servi à la fabriquer- possède une trajectoire ou, pour employer une autre expression que les anthropologues ont popularisée: une carrière. »¹⁴³

¹⁴¹ Dans cette optique, il se peut que des pratiques posthumanistes qui ne sont pas du tout effectuées par des praticiens humaines. Mais ceux-là ne concernent pas nos recherches, nous n'allons pas les apporter

¹⁴² Judith Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, s.l., Routledge, 1993, 312 p.12.

¹⁴³ B. Latour et A. Lowe, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », art cit., P177.

Au lieu de rester dans le registre représentatif de construction d'un travail fini, un registre performatif nous permet de penser selon une dimension des flux qui continuent dans une logique de réseau avec des séries de transformations. Ainsi, l'artiste Hito Steyerl parle de participer à l'image, à la circulation d'un art « post-représentation »¹⁴⁴, l'art de « représenter » est pour nous passé à l'art d'« incarner », de « devenir ». Reprenons l'exemple du geste du ready-made comme celui de la créativité, ce dernier renvoyant ainsi à la matérialité du sujet choisi, l'artiste. Ce n'était pas seulement un flux, un concept qui a poussé le geste mais c'est un corps qui était concerné. Et le modèle de Barad offre la possibilité de comprendre la co-extensivité mutuelle des artistes, des œuvres d'art, des expositions, des institutions d'art, sans parler de l'étendue infinie des autres matérialités discursives du monde. La perspective de Barad nous permet d'aborder l'art comme « fonctionnant » de façon performative. Comme l'affirme Barad,

« Le monde est un processus dynamique d'intra-activité dans la reconfiguration en cours de structures causales localement déterminées avec des limites déterminées, des propriétés, des significations et des modèles de marques sur les corps. Cette évolution continue de l'*agency* par laquelle la «partie» du monde se révèle intelligible à une autre partie du monde et à travers laquelle les structures, les limites et les propriétés causales locales sont stabilisées et déstabilisées, ne se déroulent pas dans l'espace et dans le temps mais dans la réalisation de l'espace-temps lui-même.¹⁴⁵

Le point de vue de Barad nous permet de remettre en question l'idée de l'œuvre d'art comme point final fixe de fabrication ou comme un point de départ fixe d'interprétation.¹⁴⁶ Et il faut souligner que cette situation-là fait l'écho à celle de la production postfordiste qui demande de remettre production/ consommation dualiste en question dans une nouvelle perspective. Il est important pour nos recherches de boucler l'aspect artistique et esthétique à l'image de ce qui se passe entre la production et la consommation.

¹⁴⁴ Hito Steyerl, *A Thing Like You and Me, The Wretched of the Screen*, Sternberg Press, 2012

¹⁴⁵ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.817.

¹⁴⁶ A. Jones, « Material Traces », art cit.

Regardons de plus près la notion d'œuvre d'art en tant que pont afin d'articuler le travail de sa réalisation, qui est capital pour les pratiques performatives. La performance, sa production, est un événement, un acte qui devient une chose réalisée et expérimentée par un public. La peinture ne représente plus que la lecture, elle fonctionne et performe. Plus que simplement représenter une autre chose, elle arrive à jouer cette chose.¹⁴⁷ En ce sens, il s'agit essentiellement d'une substitution d'une représentation pour une action, d'une nouvelle relation entre l'artiste, la complexité des connaissances, des matériaux de la pratique. Plus qu'une simple représentation, l'art est ainsi une pratique profondément performative. Grâce à cette pratique artistique, un échange de matériaux dynamique peut se produire entre les objets, les corps et les images.

Il sera utile de repenser maintenant *This objective of that object* (2004) de Tino Sehgal, comme exemple, en gardant à l'esprit que « l'objectif de cette œuvre est d'être l'objet d'une discussion », qui intègre la participation discursive de la part du public invité. Dans la perspective de l'ANT, l'œuvre, en tant qu'assemblage ou bien réseau, peut être considérée comme rassemblement impliquant de nombreux acteurs. Il est littéralement devenu une affaire controversée. Mais, comme indiqué, la proposition étant de participer collectivement à la construction, au niveau discursif de l'œuvre, cette dernière ne se limite pas à sa présentation ou bien à la rencontre avec le public au musée. Cela continue même après la sortie du public du musée, car l'œuvre consiste aussi en les effets (au sens performatif) et est transformatrice au niveau intellectuel. Et dans la perspective du nouveau matérialisme, nous considérons l'immatériel (dont fait partie le discursif) comme matériel.

Les effets de la performativité dans l'art sont multidimensionnels: ils peuvent être discursifs, avoir des conséquences matérielles et / ou affectives. Nous pouvons penser à l'acte-même de création des œuvres, à la création dans le cadre du rassemblement des *agencies*. *This objective of that object* (2004) nous fait prendre conscience du caractère social, relationnel, discursif, collectif de ce rassemblement. En l'état, la création d'une œuvre invite activement l'attachement de nouvelles *agencies*, enrichissant ainsi la situation. Cette dernière fait partie de l'œuvre d'art. Le travail qui

¹⁴⁷ Barbara Bolt, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, London ; New York, I.B.Tauris, 2004, 256 p.4.

est fait par l'art, n'est pas seulement descriptif mais essentiellement performatif. Il s'agit plutôt de l'effet et de la force de l'art. Penser l'effet de l'œuvre, c'est aussi penser à sa circulation, à comment elle va être appropriée, utilisée, plus uniquement chez le public, mais surtout par le marché de l'art, comme par les institutions.

Le concept de performativité est central pour comprendre le pouvoir transformateur de l'art à des niveaux divers. En ce sens, l'esthétique d'une perspective nouvelle matérialiste ne place pas l'expérience esthétique en le sujet humain. Le sujet plutôt comme articulation d'un acteur social-discursif-matériel, situe l'esthétique comme relation «entre» - entre humain et non humain, matériel et immatériel, social et physique. Nous pouvons penser que, d'après l'image de l'«intra-action» de Barad, l'entrelacement social-discursif-matériel implique une expérience esthétique comme fonction artistique en terme social comme personnel. Dans l'expérience esthétique, en tant que public, nous faisons un travail qui n'est pas de la production au sens économique. L'idée de l'incarnation, qui est primordiale dans le nouveau matérialisme, nous pousse à dépasser la distinction entre la production et la consommation. Pour développer cette logique de pratique artistique dans une perspective nouvelle matérialiste, il faut prendre en compte le corps engagé dans sa pratique matérielle de l'art. La pratique implique une performativité matérielle.¹⁴⁸ La notion d'«itératif» peut ne pas intervenir ici avec nos préconceptions d'originalité ou de singularité de l'art. Il ne se conforme pas non plus aux hypothèses couramment prises selon lesquelles le «choc du nouveau» ouvre la voie au pouvoir transformateur de l'art.

« Il n'y a pas d'interprète avant l'exécution, la performance est performative... la performance constitue l'apparence d'un «sujet» comme son effet. »¹⁴⁹

Selon les diverses perspectives qui concernent la production de la subjectivité et qui reviennent constamment tout le long de nos recherches, la «performativité» chez Butler et Barad concerne profondément la formation du sujet. Comme il n'y a pas de sujet qui précède l'acte de la répétition, pour Butler, il n'y a pas de sujet qui précède

¹⁴⁸ *Ibid.* 4.

¹⁴⁹ Judith Butler, 'Imitation and Gender Insubordination' in *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, edited by Diana Fuss (NY and London, Routledge, 1991), pp. 13-31.

l'émergence de l'objet. C'est à travers la performance, que le « je » apparaît. Il n'y a pas d'artiste qui précède la pratique matérielle et répétitive, et la pratique de l'art est performative en ce sens qu'elle émet ou produit un art comme un effet qui se matérialise.¹⁵⁰ Lorsque Brian Massumi parle de « mini-choc » affectif, le terme de « choc du nouveau » ne consiste pas en l'action de plonger le public dans un état de crise, mais plutôt en une forme de compréhension qui se réalise grâce à la pratique. Comme avec le terme de « chorégraphie » chez Diana Coole, il s'agit d'un « mouvement » dans la compréhension, la pensée, la pratique matérielle, l'affect ou le discours.¹⁵¹ Ces « mouvements » miniatures dans notre corps sont réalisés par nos relations avec les idées, les outils et les matériaux en pratique.¹⁵² La performativité fournit un compte rendu de la façon dont « le nouveau » émerge par la pratique itérative plutôt que par l'acte singulier. Cela est central pour comprendre l'effet transformateur de l'art. Comme dans la logique post-fordiste, il n'y a plus de distinction entre le travail et la réception de l'art, l'expérience du public est l'aspect capital du pouvoir performatif. En comparaison avec la théorie de la performativité d'Austin, nous pouvons dire que le travail de Barad remet en question le pouvoir qui a été attribué au langage. D'une approche matérielle – discursive ou bien de la performativité posthumaniste, la matière devient ainsi le résultat de ses pratiques. Les artistes, les praticiens le révèlent à travers l'interaction matérielle.

Au lieu de chercher comme Latour, à identifier les acteurs qui possède un *agency*, en suivant les traces des activités comme Latour, l'*agency* devrait, selon Barad, être conçue comme quelque chose qui émerge des assemblages des intra-actions et des collaborations des humains-non-humains. L'établissement d'une compréhension posthumaniste de la « performativité » implique de prendre en compte les formes hybrides de l'*agency* humains-non-humains dans leur intrication constante.¹⁵⁴ La question principale est de chercher un monde des pratiques qui est plus éthique, durable, responsable et inventif à l'égard des entités non humaines. Comme à

¹⁵⁰ Barbara Bolt, *Artistic Research* in PARSE Journal Issue #3 Repetitions and Reneges, July, 2016.

¹⁵¹ D. Coole, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism », art cit.

¹⁵² Barbara Bolt, *Artistic Research* in PARSE Journal Issue #3 Repetitions and Reneges, July, 2016.

¹⁵⁴ Karen Barad, "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter", in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 2003, vol. 28, no. 3, pp. 826–827.

l'intérieur des cosmopolitiques et nécro-politiques que nous avons étudiées plus haut, la reconnaissance de notre enchevêtrement avec les non-humains, les choses qui nous entourent et notre dépendance à leur égard, n'a pas seulement des implications écologiques, mais aussi socio-politiques. Le nouveau matérialisme vise à revenir à la matière refusée par les théories constructivistes sociales, qui posent tous les processus sociaux et la réalité elle-même, comme constitués socialement et idéologiquement. Et dans une approche nouvelle matérialiste, à la fois sociale, discursive et matérielle, la pratique artistique est profondément matérielle ; et la matérialité de la matière est au cœur de la pratique créative. La matière et la signification, le matériel et le discursif sont constamment «intra-actes» qui décrivent une rencontre, d'où émergent certaines entités ou certains phénomènes qui n'existaient pas en tant que tels avant la rencontre.

Conclusion

9 Vers l'art en devenir-avec comme pratique nouvelle matérialiste, posthumaniste

9.1 Vers la pratique toujours créative et transformatrice

« Dans l'organisation post-fordiste de la production, l'activité sans travail terminé passe d'un cas spécial et problématique au prototype du travail salarié en général. »¹

« Si nous travaillons, nous attendons une rémunération et une satisfaction discrète pour notre part dans la production d'un objet, d'un événement ou d'un résultat; alors que lorsque nous sommes dans la pratique, nous n'avons pas une telle attente discrète - nous comprenons plutôt que nous participons au flux de processus. »²

9.1.1 Entre *praxis*, *theoria* et *poiesis* ; entre faire, penser et fabriquer.

Pour comprendre la pratique posthumaniste et artistique, nous remontons d'abord à Aristote qui a établi une distinction entre *praxis*, *theoria* et *poiesis* : faire, penser et fabriquer. La *praxis* est l'interaction humaine qui forme le domaine des pratiques éthico-politiques ; la *theoria*, quant à elle, désigne l'enquête sur la raison fondamentale et les causes ; et la *poiesis*, la production des choses. Dans le cadre de nos recherches, nous sommes notamment concernés par ce qui est entre la *praxis* et la *poiesis*. La *praxis*, la pratique ou l'action, les activités qui ne sont pas seulement contemplatives ou théoriques, mais qui transforment le sujet. La *praxis* n'a d'autre fin que le perfectionnement de l'agent, ce qui la distingue de la *poiésis*, la création ou la production. La *praxis* au sens strict, est en opposition à la *poiesis*. La *praxis* a une

¹ Paolo Virno et Michael Hardt (eds.), *Radical thought in Italy*, op. cit.192

² Andrea Phillips Education Aesthetics, in Paul O'Neill & Mick Wilson, *Curating and the Educational Turn*, London, Open Editions, 2010, 348 p.88.

finalité interne à l'action, non séparable de l'action. Le fait de bien agir est le but même de l'action. La poïésis relève de l'instrumentalité et a pour finalité la production d'un bien ou d'un service, c'est-à-dire de quelque chose d'extérieur à l'action de celui qui le fabrique ou le rend.³ Au sens d'action sous-tendue par une idée vers un résultat pratique, elle désigne l'ensemble des activités humaines susceptibles de transformer les rapports sociaux et/ou de modifier le milieu naturel.⁴ Le concept a été largement exploité par les marxistes, comme chez les situationnistes.

Cependant, cette distinction entre *praxis*, *theoria* et *poiesis* aboutit pour John Dewey à une hiérarchie problématique qui les cloisonne et les limite: la théorie est conceptualisée comme une fin en soi, et la conduite théorique de la vie accomplit au mieux le potentiel humain. Elle ajoute à la praxis la transcendance des contingences de la réalité, et met l'être humain dans une position indépendante et, est donc la plus noble de toutes les conduites de la vie. La *poiesis* se retrouve en bas de cette hiérarchie, activité liée à la structure des moyens et des fins et qui est donc évaluée comme dépendante, mais contrainte par les contingences de la nature et du destin. Dewey a élargi le concept de *praxis* aux pratiques, qui inclut désormais aussi la *poiésis*.⁵ Selon Peter Sloterdijk, ce que les êtres humains font à travers ces différentes sphères est avant tout une pratique. Il propose le terme d'« anthropotechniques » pour désigner les méthodes de la pratique mentale et physique, afin d'« optimiser leur statut cosmique et immunologique face à de vagues risques de vie et à des certitudes aiguës de la mort »⁶. Il propose ce terme pour englober la pratique religieuse, athlétique, esthétique-politique et ludique comme une sorte d'auto-apaisement spirituel à travers les âges dans différents formats et avec des noms différents. « Toute opération qui fournit ou appuie la qualification de l'acteur pour la prochaine exécution de la même opération. »⁷

³ <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pratique-et-praxis/>

⁴ <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/Praxis/0> <http://www.cnrtl.fr/etymologie/Praxis/0>

⁵ Hans Joas, Richard Sennett et Antje Gimmler, « Creativity, pragmatism and the social sciences: A Discussion between Hans Joas and Richard Sennett », *Distinktion: Journal of Social Theory*, janvier 2006, vol. 7, n° 2, p. 5-31.

⁶ Peter Sloterdijk, *You Must Change Your Life*, 1 édition., Cambridge, UK, Polity, 2014, 500, p.10.

⁷ *Ibid.*5.

Dans la perspective des nouveaux matérialistes, qui dépasse les distinctions entre im/matériel, non/action, non/humain, toutes ces trois catégories des actions humaines se rejoignent et se résolvent comme production de la subjectivité. L' *Actor Network Theory* de Latour fait partie des approches des Sciences et Technologies, dans laquelle se situe la rubrique des théories de la pratique. Ce qui est essentiel pour nous, c'est que ces différentes approches et traditions des théories de la pratique partagent une large compréhension des pratiques en tant qu'actions et interactions «incarnées, matériellement imbriquées»⁸. Par exemple, dans les termes « pratique basée sur les recherches » et à l'inverse, « la recherche (PhD) basée sur la pratique », nous y retrouvons une forte tendance à la pratique incarnée. Autrement dit, le concept de *praxis* est élargi également à la *theoria*, la pratique de penser, contempler, imaginer, spéculer, produire des idées, des concepts. C'est en ce sens, qu'il nous apparaît urgent à l'heure actuelle de repenser les pratiques, dont celles dites créatives, artistiques, dans une perspective plus écologique et nouvelle matérialiste.

9.1.2 La pratique posthumaniste à l'époque post-anthropocentrique.

9.1.3

Comme nous l'avons étudiée plus haut, la pratique nouvelle matérialiste, posthumaniste, trouve son point de départ dans le principe de symétrie entre humains et non-humains, autrement dit, dans le décentrement du sujet humain. Pour les nouveaux matérialistes, comme Rosi Braidotti, le « posthumanisme » constitue une réponse à l'anthropocentrisme pris dans ses crises que nous connaissons à l'heure actuelle. Selon Braidotti, le « posthumanisme » offre l'opportunité de «réinventer le champ académique des humanités», à travers «l'affirmation, pas la nostalgie ... mais la tâche la plus pragmatique de la transformation de soi, par une humble expérimentation »⁹. Il permet de mieux qualifier une approche matérialiste relationnelle qui le différencie des théories de pratique centrées sur l'humain. Au lieu du terme «non-humain», Braidotti propose d'utiliser le terme «plus qu'humain» pour surmonter la dichotomie homme / non-humain. L'approche posthumaniste nous permet de reconsidérer la formation comme une orchestration des relations

⁸ Professor of Sociology Karin Knorr Cetina et al., *The Practice Turn in Contemporary Theory*, s.l., Psychology Press, 2001, 256 p.12.

⁹ Rosi Braidotti, *The Posthuman*, s.l., John Wiley & Sons, 2013, 174, p.150.

écologiques et pas simplement comme une méthode pour augmenter l'*agency* d'un individu. C'est en ce sens que la perspective de l'« écologie des pratiques » de Stengers nous permet de nous engager dans le champ de la relation comme une écologie et repenser nos pratiques dans une toute autre dimension. Cela dépasse considérablement l'idée du « monde du travail » dans la conception binaire de la production/ consommation. Et le monde n'est pas composé simplement par des choses mais par des choses qui sont en train de se faire : il s'agirait alors plutôt de verbes. A travers le concept d'écologie des pratiques et des matériels, placé dans ce contexte du nouveau matérialisme:

« [...] une écologie des pratiques n'a aucune ambition pour décrire les choses telles qu'elles sont [...] Elle vise à la construction de nouvelles identités des pratiques [...] de nouvelles possibilités [...] à ne pas aborder les pratiques telles qu'elles sont [...] mais ce qu'elles peuvent devenir »¹⁰

Cette perspective écologique nous permet de recadrer nos pratiques, avec plus de distinction entre penser, faire, fabriquer ou bien im/matériel, non/action, non/humain et en les considérant comme les activités pragmatiques qui produisent au final de la subjectivité en soi, de la transformation permanente, des formes de vies, des devenir-avec. Et nous pouvons considérer également la pratique posthumaniste comme compositionniste, selon les mots de Latour, dans une logique de composition, de compost, d'agencement ou bien d'*assemblage* des entités hétérogènes entre les modes d'existence divers, au delà des distinctions binaires, catégories simplistes issues du dualisme.

« [...] l'outil, n'étant pas un instrument à utiliser à volonté, coproduit le penseur ».¹¹

Cette perspective écologique des pratiques chez Stengers bouscule profondément les théories de la pratique et c'est exactement là où se situe l'importance de

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

l'enchevêtrement et de l'intra-action chez Barad ; tous les deux développent leurs philosophies à partir d'études de la pratique scientifique. Ce qui est primordial chez Barad, c'est que le praticien n'est pas extérieur au monde ou ne le préexiste pas. Au contraire, le praticien et les choses ne préexistent pas à leurs interactions mais émergent à travers et dans le cadre de leurs relations intra-actions intriquées. Le principe fondamental pour la pratique posthumaniste est que l'humain comme non-humain n'est pas simplement un sujet ou un objet donné contraint de s'adapter à des facteurs externes, mais qu'ils émergent à partir de, et avec la pratique. De telles pratiques émergent de situations particulières, réparties dans une variété de relations matérielles, et sont contingentes dans le temps. Dans cette perspective, les non-humains, les plus-qu'-humains contribuent et exercent autant d'actions humaines. La connaissance, la pratique apparaissent comme une écologie de la pratique, un outil pour penser ce qui se passe, ce qui n'est jamais neutre.¹²

On trouve ici, non seulement, l'idée de savoir en tant qu'activité située, mais aussi, l'idée de la matérialité de la connaissance.¹³ L'expression « *agenciers* matérielles enchevêtrées » de Barad renvoie à une manière de savoir dans laquelle le «connaisseur» et les «choses» émergent à travers et dans leurs relations intriquées. Et le terme «socio-matérialité» de Barad, nous permet de reformuler la notion d'*agency* et de transcender la dualité de l'*agency* sociale par rapport à l'*agency* matérielle, du matériel par rapport au discursif. L'idée de la performativité et du devenir est ici placée au centre. Quand nous considérons les sujets comme des sujets incarnés, et le corps comme «intra-activité agentielle dans son devenir»¹⁴, nous pouvons considérer les pratiques comme incarnées et mises en place. Et ce, puisque la question n'est pas le corps en soi, mais plutôt le déplacement des interactions intra-socio-matérielles des corps et de la matière, à travers le temps et l'espace.

Hormis les philosophes scientifiques et féministes, Barad est également inspirée par la sociologue Andrew Pickering et son travail sur la performativité, l'*agency* et la pratique, dans une approche essentiellement posthumaniste. Ce qui est au cœur des

¹² *Ibid.*

¹³ Silvia Gherardi, « La théorie de la pratique serait-elle à court de carburant ? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2017, 11,2, n° 2, p. 165.

¹⁴ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.818.

questions autour de la théorie de la pratique, n'est pas tant le passage à au posthumanisme, mais la problématique du dualisme. Les penseurs philosophiques tels que Ludwig Wittgenstein affirment que les pratiques sous-tendent les sujets et les objets. Pierre Bourdieu, Anthony Giddens parlent de pratiques qui transcendent les oppositions rigides de la structure des actions.¹⁵ Et dans le travail de Pickering, comme celui de Latour et de tous ceux qui étudient la pratique de la science et de la technologie, se trouvent l'idée du développement des concepts de la science, conçu comme une activité opposée à la représentation, et une reconsidération des dichotomies humanistes, distinguant les entités humaines et non humaines.¹⁶ La théorie sociale traditionnelle identifie ces activités comme celles des personnes, les pratiques comme des réseaux d'activités humaines. Les posthumanistes affirment cependant que les activités liées aux pratiques incluent également celles des non-humains, tels que celles liées aux machines et aux objets de la recherche scientifique.

En ce sens, la pratique est constituées des réseaux d'activités humaines incarnées et matériellement centrées autour d'une compréhension pratique partagée. Le point du qualificatif «incarné», est que les formes d'activité humaine sont liées aux caractères du corps humain. Les corps et les activités sont «constitués» dans les pratiques. Par conséquent, le champ social est un aussi champ de pratiques incarnées, imbriquées matériellement.¹⁷ La pratique posthumaniste prétend que les non-humains propagent eux-mêmes des pratiques, autrement dit, les pratiques comprennent des activités humaines et non-humaines. Pickering est relativement posthumaniste par rapport à la théorie sociale traditionnelle: il explore la pratique en examinant l'invention technologique pour démontrer la distribution de l'*agency* entre humain et non-humain, de l'*agency* matériel et social.

L'analyse de l'*agency* dans la pratique scientifique chez Pickering propose précisément un « devenir-avec », de l'intra-action entre le sujet et l'objet, dans un processus réciproque des personnes et des choses, qu'il appelle « le réglage »

¹⁵ Theodore R. Schatzki (ed.), *The practice turn in contemporary theory*, Transferred to digital print., London, Routledge, 2006, 239 p.10.

¹⁶ *Ibid.*11.

¹⁷ *Ibid.*12.

(*tuning*)¹⁸. Il cherche à libérer la pratique des attributs de l'*agency* spécifiquement humaine : des désirs, des intérêts, des règles, des connaissances, de la structure sociale. La pratique se déroule selon lui dans une sorte d'assemblage autrement mutilé (*mangled*)¹⁹ et non pas fondé sur des distinctions entre sujet et objet. Pickering soutient que la seule « caractéristique fiable et durable de la pratique » est le modèle du « réglage », un processus qui émerge de « réglage réciproque des personnes et des choses »²⁰. Le premier exemple de réglage présenté par Pickering est celui des chercheurs et des tests médicaux qui travaillent ensemble, aboutissant à un réglage mutuel des procédures matérielles et des agents humains²¹.

L'autre exemple de réglage est lié plus directement à la construction du sujet et la création d'une nouvelle façon d'être au monde. C'est l'invention du train qu'il donne alors comme exemple, en tant qu'objet créant un sujet immergé dans une vision panoramique.²² Autrement dit, le train offre une autre façon matérialisée de voir, qui contribue à une façon différente d'être au monde, et ce, même après le trajet. Cela fait écho notamment aux pensées de Simondon. On comprend alors qu'il semble aujourd'hui capital pour nous les humains de nous rendre compte que l'invention de toutes disciplines, scientifiques comme culturelles, que nous avons créées, nous construisent réciproquement dans une co-création mutuelle. Cette théorie de la pratique à l'époque anthropocène

« [...] peut tout au plus atteindre un ensemble de sensibilités dans notre rencontre avec les phénomènes empiriques: nous devons surtout rechercher les interconnexions post-humanistes de l'humain et du non-humain - la construction de sujets pour des objets, ainsi que vice versa - et nous devrions reconnaître, qu'en général, rien de substantiel ne dure dans la rencontre de l'action matérielle et humaine. »²³

Cette sensibilité devrait être appréciée en tant que connaissance mais

¹⁸ Andrew Pickering, « Practice and posthumanism » dans Theodore R. Schatzki, K. Knorr-Cetina et Eike von Savigny (eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, s.l., Routledge, 2001, p. 163--174.

¹⁹ *Ibid.*, p.172.

²⁰ *Ibid.*, p.172.

²¹ *Ibid.*, p.173.

²² *Ibid.*, p.176.

²³ *Ibid.*, p.173.

«devrait être vue comme dans le plan de la pratique; émergeant et revenant continuellement vers des sites durables de rencontre de l'action matérielle et humaine »²⁴. Autrement dit, la pratique est la théorie, et réciproquement la théorie est la pratique, c'est une pratique de la théorie. De même, dans ce qu'avance Stengers : ces deux ne sont pas séparés dans la conception d'une écologie des matériels et des pratiques. Pickering affirme lui aussi le besoin d'une théorie sociale posthumaniste, que nous avons besoin également d'une théorie artistique, esthétique, ou plutôt d'une théorie de la création, de la pratique posthumaniste qui « reconnaît d'emblée que les contours de l'*agency* matérielle et humaine se constitue réciproquement (à partir de) l'un et de l'autre »²⁵

9.1.4 Repenser la pratique créative comme correspondance aux flux

« Pour Heidegger, l'artiste ne crée pas le calice d'argent et le calice n'est pas formé. Au lieu de cela, il propose que l'orfèvre soit coresponsable et redevable à d'autres collaborateurs pour l'émergence de la «chose» comme calice d'argent. [...] Ensemble, avec l'orfèvre, ces manières d'être responsables font apparaître quelque chose en apparence. »²⁶

« Tout matériel, en quelque sorte, est un devenir - ce n'est pas un objet en soi mais un potentiel de devenir quelque chose. [...] passer d'une focalisation sur les objets à une focalisation sur les matériaux équivaut à passer d'une philosophie de l'être à une philosophie du devenir. Les rassemblements de matériaux en mouvement sont ce que nous appelons des choses. »²⁷

Inspiré de Simondon, de Latour et également de Barad, l'anthropologue britannique Tim Ingold se positionne contre le modèle hylémorphe de la création, derrière la pensée dominante du faire, du fabriquer perçu comme l'imposition de la forme sur le

²⁴ *Ibid.*,p.175.

²⁵ *Ibid.*,p.173.

²⁶ Estelle Barrett et Barbara Bolt (eds.), *Carnal Knowledge: Towards a « New Materialism » through the Arts*, London ; New York, I.B.Tauris, 2013, 256, p.5.

²⁷ Ingold, An Ecology of Materials, in S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, op. cit.

monde matériel sur la substance, par un agent ayant un projet en tête.²⁸ Nous pouvons considérer sa vision de la pratique comme une théorie de la pratique créative, une approche nouvelle matérialiste et posthumaniste. Pour Ingold, une compréhension processuelle de la matière qui ne voit pas seulement le matériau comme quelque chose de statique, mais comme « potentiel de devenir quelque chose » est cruciale, ainsi qu'une compréhension différente des choses, qui ne sont pas des objets avec des formes finales, mais «un rassemblement de matériaux en mouvement».

« Tout peut être quelque chose, mais être quelque chose est toujours en train de devenir autre chose »²⁹

« Nous pouvons alors envisager « les matériaux [...] non pas attendant la marque d'une force extérieure comme la culture ou l'histoire pour leur achèvement. [...] Au contraire [...] dépassant pour toujours les destinations formelles qui, à un moment ou à un autre, leur ont été assignées, et subissant une modulation continue à mesure qu'elles le font. Quelles que soient les formes objectives dans lesquelles ils sont actuellement fondés, les matériaux sont toujours et déjà en train de devenir autre chose. »³⁰

Les matériaux comme « substances en devenir »³¹ comme le dit Barad, sont toujours «déjà une historicité continue»³². Le mot en grec ancien pour désigner la matière, est *hyle*, et pour la forme, *morphe*, autrement dit, ce qui donne combiné, le modèle *hylomorphe*. Cette logique d'assembler la forme et la matière, dans le but de créer un artefact, remonte à Aristote.³³ Ingold se place du côté des philosophes comme Simondon, et donc, de Deleuze et Guattari qui pourtant s'opposent à l'idée de l'hylémorphisme. L'individuation est, chez Simondon, comme processus de croissance, ou processus ontogénétique, dans lequel la forme émerge de ce processus.

²⁸ T. Ingold, « The textility of making », *Cambridge Journal of Economics*, 1 janvier 2010, vol. 34, n° 1, p. 91-102.

²⁹ Tim Ingold, « Toward an Ecology of Materials », *Annual Review of Anthropology*, 21 octobre 2012, vol. 41, n° 1, p. 427-442.

³⁰ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, s.l., Routledge, 2013, 189 p.31.

³¹ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.822.

³² *Ibid.*, p.821.

³³ T. Ingold, « Toward an Ecology of Materials », art cit.

Puis, dans « Mille Plateaux », Deleuze et Guattari s'opposent précisément au modèle hylomorphe, partant de l'idée d'une forme fixe et d'une matière première entièrement homogène. La forme n'est pas fixe mais varie de toutes sortes de façons; ensuite, aucun matériau, avec lequel on travaille, n'est jamais homogène. Les exemples concrets sont à l'image, chez Simondon, de la fabrication de briques dont la forme émergerait comme une sorte d'équilibre transitoire. Ou encore comme la ligne qui s'est déjà développée dans le bois chez Deleuze et Guattari. Ainsi, le matériel avec lequel on travaille, n'est pas sans forme, souligne Ingold, il a déjà des lignes de croissance, il a un grain. Le fabricant est plutôt quelqu'un qui trouve le grain, pour ensuite le faire évoluer. Pour Ingold, il ne s'agit pas d'imposer une forme à la matière, mais de « changer le sens du monde et de le transformer de telle ou telle façon, afin qu'il corresponde à son propre objectif.»³⁴

A la suite de Deleuze et Guattari, il soutient aussi que « le fabricant, l'artisan est une personne qui doit suivre le matériau, pour suivre son chemin. Et en le suivant, ils sont guidés par une intuition en action. » Comme Manuel Delanda, Ingold remarque que travailler avec des matériaux ressemble plus au travail d'un alchimiste: ce qui compte n'est pas ce que sont les matériaux mais ce qu'ils font.³⁵ *Matter matters*. Le matériel devient verbe, qui est en train de se faire. Les praticiens savent ce qu'ils font avec les matériaux et ce qui leur arrive lorsqu'ils sont traités de manière particulière. Ainsi, les praticiens sont « attentifs aux mouvements des choses » autour d'eux. Pour Ingold, faire quelque chose est ainsi un mode de questionnement et de réponse. Il utilise le terme « correspondance » pour capturer cette réactivité mutuelle. Cela fait fortement écho au mouvement « *leadingfollowing* » dont parle André Lepecki, ou encore le jeu de ficelle dont parle Haraway, comme processus basique de création. Pour nous, le point clé est que l'expérience de la création est essentiellement celle du dépassement du dualisme.

« Le flux de la matière comme une ligne ondulée, et le flux de la conscience comme un autre, tournant à peu près parallèlement. La correspondance

³⁴ Ingold, *An Ecology of Materials*, in S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, *op. cit.*

³⁵ T. Ingold, « Toward an Ecology of Materials », *art cit.*

consiste donc à faire concorder ces deux lignes [...] les lignes de matériaux et de conscience ne se connectent pas mais s'entremêlent. »³⁶

« [L]es formes des choses apparaissent dans les champs de force et les flux de matière. C'est en intervenant dans ces champs de force et en suivant les lignes de flux que les pratiquants font les choses. »³⁷

Dans cette perspective, il s'agit d'une pratique de tissage, dans laquelle les praticiens lient leurs propres voies ou lignes de devenir dans la texture des flux matériels, comprenant le monde de la vie. En ce sens, d'une part, l'objet fini et exposé ne passe pas un message à déchiffrer, celui de l'intention initiale imposée par son créateur. Mais plutôt une co-production, une « correspondance » des flux de matières. De l'autre, la rencontre esthétique du public au musée prend complètement une autre dimension. Il s'agit d'un deuxième moment de « correspondance », comme un mouvement continu de tissage, dans lequel le public intervient, à l'intérieur de « champs de force et de flux de matière », qui se résout en son propre devenir comme une nouvelle ligne de vie, une nouvelle façon d'être au monde. Comme le remarque David Graeber, l'expérience de la créativité est primordiale dans la création de nouvelles formes sociales ou encore de l'engagement spéculatif dont parle Isabelle Stengers. La question est pour nous de savoir comment appliquer l'expérience de dépassement du dualisme, et de mettre en pratique la créativité au profit du « devenir » collectif, c'est-à-dire au niveau du champ socio-politique. C'est ce que cherche Latour également avec le concept de « compositionniste ». Pour Barad,

« Nous n'obtenons pas de connaissances en nous situant en dehors du monde; nous savons parce que "nous" sommes du monde. Nous faisons partie du monde dans son devenir différentiel. »³⁸

A la suite de Barad, Ingold soutient que l'observation participante est une façon de savoir de l'intérieur. Le monde lui-même devient un lieu d'étude.³⁹ Ce n'est que parce

³⁶ Ingold, *An Ecology of Materials*, in S. Witzgall et K. Stakemeier, *Power of material/politics of materiality*, *op. cit.*

³⁷ T. Ingold, « The textility of making », *art cit.*

³⁸ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.* 185.

que nous sommes déjà du monde, mais aussi parce que nous sommes les compagnons de voyage des êtres et des choses, que nous pouvons les observer. Il n'y a donc pas de contradiction entre la participation et l'observation. Au contraire, l'un dépend de l'autre.⁴⁰ Il ne peut y avoir d'observation sans participation, dans la perception et l'action, d'observateur et d'observé.⁴¹ La nature incarnée de la pratique se trouve dans le processus du faire. C'est une compréhension corporelle de la connaissance perçue, captée à travers son immersion dans le monde. Comme l'intra-action chez Barad, cette relation de développement entre le praticien, l'environnement et la pratique, amène des manières de savoir qui sont aussi des manières d'être au monde. Ainsi, cette pratique

« [...] est inscrite dans un engagement ontologique [...] Cet engagement, nullement limité à l'anthropologie, réside dans la reconnaissance que nous devons de notre être-même au monde que nous cherchons à connaître. »⁴²

Une telle immersion dans la pratique expose les praticiens à des rencontres directes avec le monde impliqué dans la réalisation des activités qui constituent une pratique. Ainsi, savoir de l'intérieur, c'est ressentir et être une partie d'une activité. Par conséquent, ce qui est appris par le corps n'est pas quelque chose que l'on a, mais plutôt quelque chose que l'on est devenu. Comme le remarque Stengers, la différence entre la spéculation et l'imagination est que la première est réalisable. La relation entre penser et faire est, pour Ingold, comme une enquête dont la conduite de la pensée accompagne et répond continuellement aux flux des matériaux avec lesquels nous travaillons et qui nous entourent.⁴³ En essayant d'expérimenter les choses comme un alchimiste qui attend de voir ce qui se passe, ces matériaux pensent en nous, comme nous pensons à travers eux. C'est établir la « correspondance » comme relation avec le monde.⁴⁴ Il s'agit plutôt de répondre à ces événements avec des

³⁹ T. Ingold, *Making, op. cit.*, p.2.

⁴⁰ *Ibid.*, p.5.

⁴¹ Tim Ingold, « That's enough about ethnography! », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, juin 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395.

⁴² T. Ingold, *Making, op. cit.*, p.5.

⁴³ *Ibid.*, p.6.

⁴⁴ *Ibid.*, p.105.

interventions, des questions et des réponses de notre côté ou, en d'autres termes, de vivre de façon attentive avec les autres.

La pratique de la créativité est dans ce sens une pratique de la correspondance.⁴⁵ Elle n'est ni donnée ni réalisée, mais toujours en devenir.⁴⁶ Il ne s'agit pas d'une relation entre un sujet et d'autres, mais une relation qui se poursuit ou se déroule le long de voies concurrentes.

« Ils ne sont pas du tout des sujets, ni des objets, ils ne sont pas non plus des sujets-objets hybrides. Ce sont des verbes. C'est aussi vrai pour les humains que pour les êtres de toute autre sorte. En effet, les humains ne sont pas vraiment des êtres mais des *devenirs* ». ⁴⁷

Le processus prime sur l'état statique, les choses sont considérées plus en termes de fluidité que de solidité. L'accent est mis sur l'émergence et le devenir, pas sur les formes finies.⁴⁸ En ce sens, pratiquer, c'est se joindre à la correspondance dans un mouvement qui avance et explorer le monde tel que nous l'expérimentons. Ingold nous apprend à considérer la socio-materialité de la pratique, en mettant en évidence l'intrication dont les praticiens ne sont jamais séparés, mais en restant toujours liés aux autres, humains et non-humains, dans le monde. La socio-matérialité est inhérente aux pratiques. Il ne peut y avoir de séparation entre le praticien, les outils, les matériaux, les environnements, etc, Ils sont tissés dans le tissu de nos vies, comme le répète Ingold, dans son approche nouvelle matérialiste. Cela offre des occasions d'explorer comment les praticiens, en tant qu'êtres socialement constitués, sont habituellement impliqués dans un ensemble relationnel plutôt que séparés, opposés, ou agissant «en dehors» du monde qu'ils habitent. Dans cette vision, à la fois socio-politique et essentiellement écologique, notre vie est tissée dans une écologie des pratiques et des matériaux. Le praticien s'associe à la matière active pour participer à sa propre émergence.

⁴⁵ T. Ingold, « That's enough about ethnography! », art cit.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Tim Ingold et Gisli Palsson, *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, New York, Cambridge University Press, 2013, 288 p.9.

⁴⁸ Tim Ingold, Hicham-Stéphane Afeissa et Sophie Gosselin, « Les matériaux de la vie », *Multitudes*, 2016, vol. 65, n° 4, p. 51.

9.2 Queer Worlding, l'art en devenir-avec, composer-avec le monde commun

Au lieu de s'arrêter sur l'idée que tout le monde peut être artiste, il est important selon nous de penser à la pratique créative au sein de toutes les pratiques. Pour détourner la situation actuelle qui voit l'art comme n'étant plus une exception, et la créativité comme au cœur de la production contemporaine, il est essentiel de penser la pratique artistique dans le sens du paradoxe de l'artiste, comme étant le plus capitaliste, et le moins capitaliste à la fois. C'est la pratique artistique toujours en devenir qui se transforme en autre chose qu'elle-même et qui semble dépasser toujours le capital. Les perspectives écologiques évoquent, au fond, la question de la production d'un nouveau « NOUS », un nouveau collectif social d'une approche nouvelle matérialiste, posthumaniste. C'est-à-dire, une approche cosmique dans une ontologie plate, avec tous les êtres, toutes les entités, en dépassant la distinction entre les vivants, les organiques, les humains, etc. Il s'agit de créer une vie collective durable, un monde commun habitable. Après avoir étudié Haraway, nous voulons souligner l'importance du « rester-avec », du « penser-avec », du « devenir-avec », et de voir le problème d'une manière créative, en s'engageant dans la crise de notre époque de l'anthropocène, qui dépasse largement le cadre artistique.

9.2.1 l'Art plus que l'art lui-même, au delà de l'art, en tant que mode d'intrication

« [...] un cycle complexe de transformation continue...Le rôle de l'imagination artistique [...] ce qui peut transcender et transgresser l'ego narcissique et faire partie de l'énergie collective de la Terre. Il peut ensuite le transformer d'une manière qui renforce non seulement le potentiel naturel de la Terre elle-même, mais aussi la créativité collective de la vie de tous ses habitants. [...] vers une

alternative non seulement esthétique et productive, mais aussi bénéfique pour toutes les formes de vie sur notre planète. »⁴⁹

Selon Rasheed Araeen, artiste anglais d'origine pakistanaise et rédacteur en chef, fondateur de « Third Text », l'art au-delà de l'art doit mener une double vie. Les pratiques dont la compréhension de soi sont artistiques, mais parvenant à éviter d'être réalisées comme de l'art, afin d'être flexible, pour avoir plus de marge en terme stratégique. Cette « double vie » de l'art est pour nous un art en devenir qui tend en permanence vers la transformation continue.

« [L]a fonction de l'art en tant que force libératrice dépend non seulement de son devenir en autre chose que de l'art, mais aussi du maintien de son identité en tant que force libératrice, un matériau spécifique ainsi qu'une pratique symbolique [...] sa forme matérielle doit devenir indépendante de ce qu'elle est ou non une œuvre d'art et évite la réification, et alors seulement elle peut continuer à maintenir sa fonction de transformation [...] »⁵⁰

Araeen met l'accent sur la pratique collective et la collaboration qui résulte en une forme matérielle - qui peut être « une ferme, une usine, un supermarché, un système de transport, etc, collectivement géré et appartenant aux travailleurs eux-mêmes », autrement dit, sur la création de formes sociales. Pour lui, la dissolution complète de l'art dans la vie pour que l'art perde son identité comme art, le privera de sa fonction transformatrice. Dans sa perspective socio-politique, les artistes d'aujourd'hui devraient s'impliquer en conceptualisant le « devenir » du monde commun comme une œuvre d'art en cours,

« [...] ils devraient concentrer leur imagination sur ce qui existe dans la vie, pour améliorer non seulement leur propre potentiel créatif mais aussi la vie collective des habitants de la terre. »⁵¹

⁴⁹ Rasheed Araeen, « Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century », *Third Text*, septembre 2009, vol. 23, n° 5, p. 679-684.

⁵⁰ Rasheed Araeen, *Art Beyond Art, Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*, London, Third Text Publications, 2010.

⁵¹ R. Araeen, « Ecoaesthetics », art cit.

Dans ce contexte écologique, nous pouvons retrouver à nouveau une volonté qui tend vers la collaboration avec l'altérité de toute notre imagination. L'Humain comme non-humain, visible comme invisible, nous sommes en train d'apprendre comment négocier avec toutes ces formes de l'existence. Pour comprendre «l'Autre» avec qui nous partageons le même l'espace-temps, la terre commune, le travail de Martin Heidegger nous apparaît essentiel :

« Par *autres*, nous ne voulons pas dire tout le monde, sauf moi, ceux contre qui le «je» se détache. Ce sont plutôt ceux dont, pour la plupart, on ne se distingue pas, ceux dont on est aussi. [...] En raison de cet Être-dans-le-monde, le monde est toujours celui que je partage avec les autres. Le monde du *Dasein* est un monde-avec [Mitwelt]. Être-dedans, c'est être avec [Mitsein] les autres. Leur Être-en-soi dans le monde est *Dasein-avec* [Mitdasein]. »⁵²

La pratique de la collaboration, du travail-ensemble, pourrait être considéré comme impliquant un sens communs de «l'autre» qui fait écho aux philosophies de Whitehead et de James. Chacun est engagé dans ce qui est propre à son expérience et à ses attentes, mais il travaille également selon une intention collective au niveau de l'organisation collaborative. Cette sensibilité à l'égard de «l'autre» permet des développements de la pratique qui n'auraient pas eu lieu autrement. Ce geste d'« engager-avec » l'autre dans la pratique, nous permet repenser les questions de responsabilité dans une approche nouvelle matérialiste. C'est ainsi l'aspect spéculatif dans l'engagement qui est essentiel dans la pratique « devenir-avec » posthumaniste, il s'agit de prendre les risques avec la multiplicité des incertitudes.

9.2.2 Devenir-avec, composer-avec le monde, les autres, le Queer worlding chez Haraway et Barad

« L'univers est une activité intra-agentielle dans son devenir »⁵³

⁵² Martin Heidegger, *Being and time* (J. Macquarrie & E. Robinson, trans.), s.l., New York: Harper & Row, 1962., p.154.

⁵³ K. Barad, « Posthumanist Performativity », art cit., p.818.

« Faire des parents (*Kin-making*) exige le risque de devenir - avec de nouvelles catégories de personnes, des catégories génératives et expérimentales de parents, d'autres sortes de «nous», d'autres sortes de «moi» [...] »⁵⁴

En tant que terme chargé, l'idée initiale du « *worlding* » était d'utiliser un verbe pour signifier quelque chose de permanent et de générateur, qui ne pouvait être réduit ni à la pensée, ni à l'être, ni à un état philosophique, ni à une matérialité scientifique. Le « *Worlding* » est apparu dans des domaines divers en prenant une position d'indétermination, une position contre ceux qui prétendent avoir des réponses ou une certitude. En prenant la fracture binaire elle-même comme problème, c'est le processus de changement qui est au centre de la question. Le concept de « *Worlding* » a été popularisé par Heidegger dans « *Being and Time* » en 1927. Il a transformé le nom « *world* », en verbe actif « *Worlding* », processus gérondif et génératif de fabrication du monde, monde devenant et rapprochant. Pour Heidegger, le *Worlding* signifie toujours « donner et déjà en cours », autrement dit « qui n'est jamais absent ». L'univers est la façon dont nous expérimentons un monde aussi familier, qui est une détermination de l'être et un processus continu du monde des choses.

Pour Heidegger, le *Worlding* est une négociation difficile sans définition claire. Son caractère multiforme et rassembleur ne se contente pas de continuer ou de ne pas se terminer, il est délibérément défait, une révélation de vérité qui révèle en soi le plus proche de tous les proches. Il n'y a pas une compréhension essentialiste, fondamentalement supérieure ou universelle du monde qui soit tout à fait réalisable. Et il y aura toujours des perspectives diverses et des possibilités toujours plus primordiales à considérer. Le monde est toujours un ensemble complexe et dynamique de réalités, de sensations et de perceptions toujours renouvelées à travers lesquelles nous devons constamment nous frayer un chemin pour ouvrir «l'Ouvert du monde»⁵⁵. Pour lui, le *Worlding* et le *thinging* sont inextricablement liés car sans ces *thingings* qui sont en train de se faire, il n'y a pas de *Worlding* - *thinging* de la chose

⁵⁴ D. Haraway, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », art cit.

⁵⁵ Martin Heidegger, *The origin of the work of art*, New York, Harper & Row, 1971., p.45.

est le *worlding* du monde. Il insiste sur le fait que le monde n'est pas de notre propre fait, mais plutôt une question de réceptivité à des choses particulières :

« Si nous laissons la chose être présente dans son *thinging* hors du *worlding* du monde, alors nous pensons à la chose comme chose. En prenant la pensée de cette manière, nous nous laissons prendre par l'être *worlding* de la chose. En pensant ainsi, nous sommes appelés par la chose comme chose. Au sens strict du mot allemand *bedingt*, nous sommes les *be-thinged*, les conditionnés »⁵⁶

En tant que tel, le monde est une interaction dynamique de la réactivité référentielle au réseau d'associations immensément dense, dans lequel quelqu'un ou quelque chose a une multitude de possibilités, ou de lieux pour continuer à être ce qu'il est déjà.

« Les partenaires ne précèdent pas le relatif ; le monde est un verbe, ou du moins un gérondif; le monde est la dynamique de l'intra-action [...] et l'intrapatience, le don et la réception de *patterning*, tout en bas, avec des conséquences pour qui vit et qui meurt et comment. »⁵⁷

Pour Donna Haraway et Karen Barad, le concept de « *worlding* » embrasse la complexité, la multiplicité et l'enchevêtrement comme l'état *queer*. S'inspirant toutes les deux de la science et de la nature, la notion de « *queer worlding* » de Donna Haraway et celle de Karen Barad de « la performativité *queer* de la nature », proposent l'idée de devenir enchevêtrés dans les mondes communs dans lesquels nous vivons. À l'instar des stratégies *queer* qui subvertissent les binaires propres au genre qui structurent l'hétéro-normativité. Ces stratégies brouillent des frontières, déstabilisent le dualisme dont celle de la division nature / culture comme structure de l'humanisme anthropocentrique et perpétuent l'anthropo-normativité. Le *queer worlding* nous obligent à repenser notre relation avec la nature, au-delà de la séparation que nous faisons, nous faisons toujours partie de la nature et du monde. Autrement dit, les relations humaines- non-humaines existent à travers des écologies de co-émergence

⁵⁶ Martin Heidegger, « The Thing », in *Poetry, Language, Thought*, traduit par Albert Hofstadter, New edition edition., New York, Harper & Row, 1971, 254, p.181.

⁵⁷ D. Haraway, « SF: Science fiction, speculative fabulation, string figures, so far », art cit.

dans lesquelles nous sommes tous enchevêtrés. L'humain n'est qu'une des nombreuses *agencies* dans un assemblage distribué d'*agencies*. Depuis plus de trois décennies, travail de Haraway réinterprète la nature et la culture comme indissociables ou comme des nœuds humains et non-humains. De sa figure cyborg féministe à ses figures d'espèces compagnes, Haraway nous a offert les reconfigurations hybrides qui refusent la division humains / non-humains. Ses figures pointent encore et encore à notre enchevêtrement inextricable et façonnent le monde avec d'autres espèces. Ces enchevêtrements ne sont pas seulement *queer* dans leurs formes de parenté inter-espèces, ou ce que Haraway appelle de façon provocatrice, le « parenté *queer* ». Mais le plus essentiel ici, c'est qu'ils sont aussi génératifs - ils font et refont des mondes. C'est pourquoi Haraway les désigne comme des « queer worlding »⁵⁸ qui re-composent, re-construisent un nouveau « nous », un nouveau collectif social dans une approche nouvelle matérialiste, posthumaniste.

La notion de contingence et d'interaction multi-spécifiques demande une pratique, une manière de faire des parents / des proches que Haraway appelle le « *Kin making* » c'est-à-dire que nous nous demandons mutuellement des collaborations et des combinaisons inattendues, comme dans des empilements de compost chaud.⁵⁹ Pour Haraway, être

« [...] «parents» signifie autre chose / plus que des entités liées par l'ascendance ou la généalogie. Le mouvement de défamiliarisation en douceur... pas nécessairement en tant qu'individus ou en tant qu'humains. [...] l'élargissement et la recomposition de la parenté est autorisée par le fait que tous les terriens sont parents proches, dans le sens le plus profond, et il est grand temps de pratiquer de meilleurs soins aux genres-par-assemblages (car une espèce n'est jamais seule). Parenté est une sorte de mot qui engage une notion d'assemblage. »⁶⁰

⁵⁸ Haraway, D. J., Companion species, mis-recognition, and queer worlding, in Myra J. Hird et Noreen Giffney (eds.), *Queering the Non/Human*, 1 édition., Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT, Routledge, 2008, 412 p. xxiv.

⁵⁹ D. Haraway, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », art cit.

⁶⁰ D. Haraway, « Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin », art cit.

En ce sens, la question agit plus en un mouvement se situant au niveau socio-politique, à savoir proposer, inventer, composer, bricoler des nouvelles catégories de famille, de collectif social, de nouveaux « nous » comme assemblage. Haraway rappelle sans cesse à spéculer, à créer des autres relations possibles, d'une toute autre manière, au-delà de la parenté génétique, de la distinction dualiste comme dans l'individualisme, ou l'anthropocentrisme.⁶¹ C'est dans cette même approche de recherche au-delà de la division nature / culture, que Braidotti propose d'utiliser le terme « plus-qu'humain » au lieu de « non-humain » pour surmonter la dichotomie homme / non-humain, et que Barad met l'accent sur l'intrication dans le terme « performativité queer » et « éthique-onto-épistémologie ». Comme l'appel d'Haraway à faire le monde autrement, qui est notamment engagé à la responsabilité de l'un envers l'autre. Ces enchevêtrements posthumanistes chez Barad exigent sérieusement une redéfinition éthique de la pratique, à la repenser dans une intrication entre l'éthique, l'ontologie et l'épistémologie.

Comme l'enchevêtrement entre le praticien et la pratique posthumaniste que nous avons étudié plus haut, cet état *queer* génère, produit des nouvelles manières d'être, de savoir et de faire, de sorte que la pratique de la créativité est au sein de toutes les pratiques dans cette nouvelle perspective. C'est en ce sens que la question de la responsabilité de l'éthique de l'un envers l'autre est au cœur de l'art en « devenir-avec », de « composer-avec », dans la correspondance en permanence.

C'est en ce sens que le terme d'art « plus-que » lui-même, « au-delà » de l'art, qui mène une « double vie », correspond complètement à cette perspective d'intrication posthumaniste. Cela marque à nouveau que le pivot de la fonction transformatrice de l'art provient de son mode d'intrication, qui dépasse le dualisme en « devenir-avec » permanent, qui apparaît comme le continuum d'une « double vie ».

9.2.3 Vers la responsabilité et l'éthique posthumaniste en devenir-avec

⁶¹ D. Haraway, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », art cit.

Comme nous l'avons étudié plus haut, le travail de Barad rend perceptible la manière dont les enchevêtrements nous situent toujours dans le domaine de l'éthique et de la «*response-ability*», la capacité à répondre [en tant que] pratique particulière [...] d'engagement»⁶².

Elle interroge notre capacité à répondre pour «les modèles différentiels d'importance du monde dont nous faisons partie»⁶³. Braidotti met également l'accent sur notre capacité à «devenir», en tant que sujet socio-politique, comme une réponse à la situation posthumaine. Le défi de s'engager dans une éthique du monde, c'est-à-dire de devenir capable de répondre à ce monde animé et dynamique, où les humains et les non-humains sont déjà liés dans des processus d'inter et d'intra-action à l'époque actuelle. Ces processus exigent que nous tenions compte de leurs enchevêtrements et de leurs frontières floues. Nous devenons capables de traiter la question des multiples existences en nous, comme participants aux devenirs du monde. De notre point de vue, l'éthique posthumaniste est au cœur de la conception de l'ontologie plate, à savoir, que l'humain et le non-humain ont la même valeur. Cela ouvre une nouvelle éthique de l'engagement. L'optique de la pratique posthumaniste résonne avec et complique la perspective de production de la subjectivité, ou du processus d'individuation. Ils impliquent des dimensions sociales, politiques et éthiques qui façonnent la voie d'un individu, non seulement en tant qu'individu, mais aussi en tant que sujet politique dans le monde social. L'éthique posthumaniste s'y ajoute en pluralisant ce qui compte, et en tant qu'elle suggère «les autres», avec qui, nous les humains, partageons nos vies, effaçant ainsi les différences d'une perspective anthropocentrique.

Dans cette perspective, la différence comme altérité est devenu un enchevêtrement de «avec» et de «dedans», reconstituant ainsi la pratique posthumaniste comme une éthique post-anthropocentrique du «devenir-avec», qui va au-delà de la dichotomie, vers des modes plus écologiques, dont des modes d'inter-espèces pour Haraway. Ces relations incarnées génèrent de nouveaux engagements et de nouvelles responsabilités. Le «devenir-avec» posthumaniste est pour nous une pratique incarnée de la responsabilité qui enregistre une conscience continue de notre

⁶² Kleinmann, A. and Barad, K. Intra-actions: An interview with Karen Barad. *Mousse Magazine*. 32, 2012, p.76-81.

⁶³ K. Barad, *Meeting the Universe Halfway*, *op. cit.*, p.394.

devenir relationnel humain et autres qu'humains, avec qui nous partageons ce monde post-anthropocentrique. Et à l'image des cosmopolitiques qui se situent dans une approche spéculative, cela concerne la multiplicité des dimensions qui restent incertaines. Nous vivons déjà à l'époque Anthropocène, Capitalocène, Plantationocène, Chthulucène. La question urgente de l'*agency* du sujet humain politique n'est certainement pas résolue parmi les nouveaux matérialistes, et c'est peut-être une fausse question. Comme le corps, le sujet est constitué de manière intra-active, et la pratique n'est plus une affaire purement humaine, mais d'enchevêtrements intra-actifs qui englobent le « nous », humains et autres qu'humains, dans la matière dynamique et émergente du monde. Repenser la pratique dans un cadre posthumaniste revient à repenser l'*agency* au-delà de l'individu et du sujet, de telle sorte que l'*agency* soit élargie, partagée, distribuée et confédérée. Comme dans l'optique des cosmopolitiques, il s'agit de « repenser-avec » et inviter les non-humains et les autres humains, qui n'avaient pas la parole, à la table des discussions. La pratique posthumaniste n'est pas un processus interne mais une pratique orientée vers un enchevêtrement de « devenir-avec », dans le monde, comme une quête éthico-ontologique épistémologique sociale et collective.

Nous allons maintenant conclure en nous basant sur l'exemple du récit du film « *Le Parfum, Histoire d'un meurtrier* », 2006, adapté du roman de Patrick Süskind, pour remarquer le danger de la pratique de la créativité, dans une perspective nouvelle matérialiste mais sans éthique de l'intrication. Autrement dit, une pratique qui n'est pas du tout en relation écologique de « devenir-avec » le monde commun. Il faut d'abord remarquer que l'exploitation, l'extraction ou bien l'abstraction de l'essence de la nature dans le processus de production du parfum, n'est certainement pas un crime. Mais, lorsqu'il s'agit de l'essence humaine, dans la production de la transcendance, cela remet tout en question. Pour nous, le crime, tuer pour extraire l'essence humaine, peut être comparé à l'exploitation dans l'industrie créative et le *Burn-Out* des travailleurs de nos jours. Il s'agit du *general intellect*, ce sont les esprits qui sont mis au travail et se transforment en produit culturel comme une « pré-individuation ». Et le parfum, comme produit final doté d'un pouvoir de transcendance de l'effet transformateur, rejoint sans doute les plus grandes œuvres d'art ou bien les merveilles du monde qui ont nécessité le sacrifice d'innombrables individus, en promettant la transcendance, l'utopie.



L'extrait du film, Tom Tykwer, « *Le Parfum, Histoire d'un meurtrier* », 2006

Le héros du film, le parfumeur meurtrier, se nomme Jean Baptiste Grenouille, et son nom souligne tout de suite une dimension Kafkaïenne. Le parfumeur Grenouille pourrait être considéré comme créateur, praticien doué, hypersensible aux flux, c'est à dire, les sensations, les affects, les idées, les inspirations, etc. Son talent, sa différence surhumaine est sa capacité particulière de l'odorat, sens le plus incarné et le plus abstrait. Il est plutôt un être de la nature, né parmi les forces de matières des déchets organiques et non pas dans les bras de sa mère humaine, qui le jeta plutôt à la poubelle des poissons (rappelant par ailleurs le compost de la vie et la mort.) Plus sensible aux matières qu'aux sujets humains, ainsi, il est depuis petit considéré comme autre, étranger, « alien » par son entourage.

Sa « pratique », à la fois meurtrière et transcendante, est sa réponse au cosmos, aux flux, aux chocs qui le dépasse absolument. Il a sans doute des capacités « talentueuses », mais alors il ne s'agit pas uniquement de son odorat, car il n'a pas d'empathie, au niveau humain plus précisément ; ainsi, parfait pour réaliser le projet divin du parfum transcendant. Chargé de la mission sacrée et motivée par Zoé, Grenouille est déterminé comme les grands artistes créateurs talentueux, dépasse toutes les considérations économiques, profanes, et celles, de la vie et de la mort à l'échelle humaine, au-delà de l'individu, du sujet humain. En transgressant la dimension humaine, guidé par les flux, sa pratique de création est sans éthique, sans aucun sens moral. Il n'hésite pas du tout à sacrifier des êtres humains pour réaliser son projet transcendant. Mais, dans une autre perspective, il fait simplement partie d'un assemblage d'une grande œuvre en tant qu'individu, sujet, corps humain qui est

physiquement et mentalement capable de réaliser une œuvre. De notre point de vue, il est uniquement capable de répondre aux flux par les suivi et d'être emporté, et il n'est pas capable de « faire autrement » en considérant « les autres » êtres humains. De même que dans la perspective de l'ontologie plate, les humains et les non-humains sont pour Grenouille des matériaux, des flux dans les circulations. Sa vision ressemble à celle nouvelle matérialiste mais Grenouille manque complètement du sens éthique et de responsabilité.

Pour nous, lorsque Isabelles Stengers met l'accent sur « revenir sur terre » dans le geste de l'engagement spéculatif, c'est surtout revenir à un monde situé au niveau, à dimension humaine, dont l'éthique, la morale, etc. après avoir vécu l'expérience de l'Infini qui nous dépasse. C'est de revenir parmi « nous », dans « ce monde », et pas dans d'autres multiplicités composées d'autres dimensions. Sinon, nous ne verrions plus la vie et la mort sur Terre, en gardant perpétuellement en tête une perspective cosmique, comme dans le cas de Grenouille. Cela pose d'énormes soucis sociaux aux « autres » humains, comme non-humains qui partagent ce monde habitable « sur terre ». Pour nous, le fait de sacrifier les « autres » être humains pour réaliser l'œuvre transcendante, reste une vision centrée sur « le sujet », que ce soit anthropocentrique, individualiste. C'est cette logique qui permet de sacrifier sans hésitation les autres comme « la nature », « les non-humains », pour satisfaire la production économique humaine, dont le parfum « normal ». C'est ce dont les nouveaux matérialistes essaient de se sortir. Surtout, ils rappellent sans cesse le besoin d'une nouvelle éthique, d'une nouvelle politique, dans une nouvelle perspective. Parce qu'en dépassant la dimension humaine, tout de suite nous voyons autrement la distinction entre la vie et la mort, le sujet et le collectif et ainsi de suite.



L'extrait du film, Tom Tykwer, « *Le Parfum, Histoire d'un meurtrier* », 2006

Dans le cas du parfumeur meurtrier, nous pouvons imaginer le pire scénario, celui d'un artiste dictateur, avec son utopie en tête, son paradis réalisé, ou à réaliser, à échelle réelle, devenant un véritable enfer pour le masse profane, pour le « nous » sur terre. Il peut sacrifier la nature, l'environnement, les autres humains pour réaliser son œuvre transcendante. Heureusement Grenouille ne cherche pas à profiter de son pouvoir absolu sur le peuple comme le ferait un artiste dictateur en quête d'utopie ou de paradis sur terre, et profite de la force de l'art en devenant « plus-que » l'artiste en quête d'encore plus de pouvoir, ou d'autres intérêts qui motivent les profonds. Comme le souligne Rosi Braidotti, le Zoé-égalitarisme est la « réponse » matérialiste, laïque et surtout socio-politique : nous pouvons imaginer des situations autres que dans un monde d'égalitarisme, les systèmes hiérarchiques seraient sûrement de retour d'une manière absolue. La scène de la mise en œuvre de la peine de mort qui se transforme en orgie carnavalesque nous démontre l'importance de la nécro-politique centrée sur la Zoé comme énergie cosmique ou bien de la noo-politique qui concerne surtout la neuroscience, et la psychopathologie. Et c'est en ce sens-là que les questions concernant l'affect et les nouveaux matérialismes sont urgentes en terme socio-politique.

De notre point de vue, la responsabilité, la capacité de réponse pour l'artiste ou le praticien, n'est pas simplement de réaliser, mais surtout la capacité de « refuser ». Par contre, il ne s'agit pas d'un refus au sens de la critique, comme le refus de travailler, mais plutôt au sens de pouvoir « refuser » l'idée, l'inspiration qui vient et qui nous dépasse. Autrement dit, sacrifier son projet, son art, sa pratique pour le bien des « autres », du « nous » sur terre. Il doit être capable de refuser de réaliser « l'idée ressentie » de l'œuvre transcendante, à cause de l'effet secondaire en terme éthique, socio-politique, etc. C'est en ce sens-là, que l'art en « devenir-avec » est profondément un mode d'intrication de l'éthique, de la manière d'être et du faire. Selon nous, c'est cela la raison primordiale pour laquelle il faut mettre l'accent sur la capacité de « devenir-avec » comme une « réponse ». Et c'est toujours devenir-avec beaucoup d'autres, comme le dit Haraway, pas devenir-avec un seul « autre ». En revenant sur terre parmi « nous », l'art en « devenir-avec » est la pratique de *commoning* qui cherche à construire le commun, le nouveau collectif social dans une approche esthétique- politico-écologique.

Au lieu d'être « l'artiste » qui fait face à son public, nous sommes tous « praticiens créatifs » placés dans cette vision de l'intrication et de toutes les pratiques comme créatives, dans la perspective nouvelle matérialiste. Autrement dit, en passant à l'optique de la pratique posthumaniste, il n'y a pas « une pratique » de création à proprement parler, la créativité se trouve au sein des toutes les pratiques. Repenser les pratiques dans une approche posthumaniste, c'est penser comment elles re-construisent, re-composent le praticien lui-même comme dans une écologie des pratiques, dans une pile de compost chaud. Les flux, comme la force cosmique, la Zoé qui vient à Grenouille, sont certainement plus grandes, plus fortes que lui. C'est « humain » qu'il cherche davantage à « devenir-avec » ceux provenant d'autres dimensions, ceux qui lui ressemblent peut-être plus que les humains sur terre eux-mêmes et qui le considèrent comme un étranger, un alien, ou sinon comme matière à exploiter.

Le profil du parfumeur meurtrier qu'est Grenouille coïncide avec le profil caricaturé de l'artiste génie mais tragique. D'une part, il cherche la transcendance plus qu'à « devenir-avec » ceux sur terre, uniquement dans la matière et pas en terme socio-discursif, ce qui est plus humain. Grenouille reste un être de la nature qui n'est pas capable d'évoluer et de s'engager avec la multiplicité, la complexité, c'est-à-dire à devenir capable de considérer à la fois les dimensions transcendantes et ceux qui sont sur terre. Nous sommes touchés par la tragédie du génie par nature en mettant en valeur sa recherche de la transcendance mais pour nous, cela démontre le souci dualiste, simpliste au fond de notre culture qui reste « trop humaine », et qui voit depuis toujours l'état d'intrication comme *queer*, comme impossible, comme un miracle. D'autre part, la logique de l'artiste génie est devenue aujourd'hui une idée de la classe créative, comme s'il s'agissait vraiment d'une capacité à la créativité. Il est urgent de sortir de cette perspective et de réactiver « l'engagement spéculatif » comme une croyance laïque du futur, et de ne pas être poussé à devenir créatif d'une manière mécanique pour produire et survivre en terme économique dans une situation précaire.

Comme nous l'avons étudié dans les perspectives diverses, dont celles du postfordisme et des nouveaux matérialistes, nous pouvons dire que dans la production

en générale comme dans l'art, les aspects matériels, sociaux et discursifs se rejoignent dans une situation d'intrication comme travail à la fois affectif, social, et intellectuel. Comme pour les nouveaux matérialistes, tout est devenu matériel et toutes les pratiques se placent dans une écologie des pratiques. Grenouille est devenu meurtrier parce qu'il reste un être de la nature, complètement incapable en terme social et discursif. En tant qu'humain, il est toujours traité comme une force de travail physique, il n'apprenait qu'à survivre et à travailler, il n'est jamais rentré dans une relation, un rapport écologique avec le monde. Avant la découverte de la transcendance, il a besoin d'abord d'un « nous » et de se sentir appartenir aux relations humaines.

Humainement parlant, Grenouille est tellement déférent par rapport aux humains normaux, ils sont les aliens de l'un et de l'autre depuis sa naissance. Les humains et Grenouille ont besoin d'engager une manière spéculative à créer, une relation avec « les autres » qui dépasse la logique d'une manière matérialiste, laïque. Engager avec ceux qui ne sont pas possibles, comme le rappelle Haraway « *Kin making* », construire une relation avec les aliens et composer le monde commun. Comme le souligne Manuel DeLanda, tout assemblage est accompagné des possibilités imprévisibles dans le processus de composition sociale. Comme nous ne savons pas vraiment ce que le corps peut faire, les capacités dans le processus du compostage social sont potentiellement ouvertes. Comme pour Braidotti, le sujet posthumaniste est directement lié à la construction d'un nouveau « nous » dans une situation d'intrication. Face à l'époque de l'anthropocène actuelle, les cosmopolitiques comme compositionnistes, compostistes parmi d'autres que nous avons étudiées, nous appellent à nous engager dans la relation avec les aliens, les complexités, les multiplicités parce que nous n'en n'avons pas vraiment le choix, et apprendre à négocier et à « devenir-avec ».



L'extrait du film, Tom Tykwer, « *Le Parfum, Histoire d'un meurtrier* », 2006

Le geste de Grenouille qui s'arrose du parfum sur lui-même est souligné dans le film comme un geste divin de suicide, qui le conduit à être mangé, partagé par la foule des SDF et se dissoudre au monde. C'est un manifeste du désir pur de se rejoindre à la masse, aux flux d'une manière matérialiste comme le mythe de l'artiste qui se sacrifie lui-même en devenant l'œuvre transcendante. Sans doute, cela est plus romantique que la mise-en-scène de la mort du héros qui se sacrifie lui-même pour la masse chez les artistes profanes de nos jours. Comme le dit Boris Groys, les artistes metteurs-en-scène, deviennent manageurs et rejoignent la tour du pouvoir. Dans les deux cas, l'artiste se transforme lui-même profondément, mais le problème est la relation à l'autre, dont son public. Nous pensons qu'il est temps de nous débarrasser de la figure de l'artiste comme une personne, comme un individu mais plutôt la considérer comme un assemblage, un collectif, une marque, une boîte de production artistique incarnée par un personnage fictif. Au lieu de l'artiste comme sujet humain et de son public, la question serait pour nous plutôt la relation entre un art, une pratique et son public. De plus, dans cette conception de la pratique nouvelle matérialiste, c'est pour nous, l'enchevêtrement de l'artistique et de l'esthétique, ainsi que l'intrication de l'artiste, de l'œuvre et du public. La pratique artistique comme art en « devenir-avec » concerne plutôt la transformation du praticien et les nouvelles manières d'être au monde.

D'une manière nouvelle matérialiste, posthumaniste, l'art devient certainement une pratique de « devenir-avec ». Comme un corps, le sujet posthumaniste, la pratique de l'art s'élargit sans cesse dans l'engagement à un monde commun, un peuple à venir qui est sur terre et situé dans le quotidien. La pratique posthumaniste de la créativité met l'accent plutôt sur le praticien et la transformation au niveau individuel et collectif. L'œuvre est le « devenir », pas uniquement du praticien, mais du collectif social, le nouveau « nous ». Revenons à la scène de l'orgie carnavalesque ou celle du suicide transcendant et héroïque, le public, la masse n'est pas capable de rejeter l'œuvre transcendante, utopique, mais après coup, ils n'arrivent pas à s'approprier collectivement, socialement, l'expérience transcendante non plus. D'une part, parce que le public n'est pas prêt pour cette transformation vers un « nouveau nous », d'autre part, parce que l'œuvre transcendante est fortement totalitaire. Nous pensons que le public au musée de nos jours connaît à négocier et à s'approprier l'œuvre, de la même manière que le travail artistique d'aujourd'hui consiste à négocier avec son milieu. Il faut souligner la capacité de réponse au niveau collectif, aux situations, aux inspirations, et de ne pas simplement s'identifier à la proposition. Le corps collectif en devenir et la pratique incarnée sont ici au centre.

L'art en « devenir-avec » ne fait pas de choix : ni « avec qui » ni « avec quoi », mais il met l'accent sur « comment » au sens de garder la porte ouverte pour « ne rien exclure » comme le dit Whitehead. L'art n'est jamais séparé des autres pratiques, ni jamais dégagé des contraintes économiques, il est sur terre avec les matériels. Ce qui est nouveau, c'est qu'il ne s'agit jamais autant de matériel social et discursif que comme aujourd'hui. La force de l'art est celle de la vie cosmique, de la créativité au sein de la nature qui dépasse la dimension humaine et même la vie et la mort du sujet humain. En sortant d'une perspective dualiste, l'optique nouvelle matérialiste nous aide à repenser la relation de l'art avec son « autre » : avec le non-art, avec la pratique non-artistique, avec le non-artiste. Nous pensons que ce rapport de « devenir-avec » est un continuum, un mode d'intrication, engageant la multiplicité des futurs possibles. Le « devenir-avec » ne concerne pas simplement les autres individus, humains, non-humains, mais tous les êtres, toutes les entités, avec les œuvres, avec les pratiques, avec les expériences, avec les idées. L'art en « devenir-avec » est la pratique de « créer-avec » en devenant capable de répondre, de danser avec des

situations diverses, dont celle actuelle de la crise terrestre. Même si l'art, comme nous, risque de devenir autre que lui-même, et de se disperser, de se transformer complètement. Faisons face à la situation posthumaine, à l'époque de l'anthropocène, au futur du collectif social en tant que plus-qu'-humain, qui s'engage à passer à une autre dimension, mais forcément d'une manière collective.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAMSSON Sebastian et BERTONI Filippo, « Compost Politics: Experimenting with Togetherness in Vermicomposting », *Environmental Humanities*, 2014, vol. 4, n° 1, p. 125-148.

AGAMBEN Giorgio et WALTER Carole, *Bartleby ou la création*, Belval (Vosges), CIRCE, 2014, 87 p.

AIKENS Nick, *Too Much World: The Films of Hito Steyerl*, Berlin, Sternberg Press, 2014, 247 p.

ALSTON Adam, *Beyond immersive theatre: aesthetics, politics and productive participation*, London, Palgrave Macmillan, 2016, 241 p.

ALSTON Adam, « Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre », *Performance Research*, avril 2013, vol. 18, n° 2, p. 128-138.

ALSTON Adam, « Audience Participation and Neoliberal Value: Risk, agency and responsibility in immersive theatre », *Performance Research*, avril 2013, vol. 18, n° 2, p. 128-138.

ALSTON Adam, « Damocles and the Plucked: Audience Participation and Risk in *Half Cut* », *Contemporary Theatre Review*, août 2012, vol. 22, n° 3, p. 344-354.

ARAEEN Rasheed, *Art Beyond Art, Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century*, London, Third Text Publications, 2010.

ARAEEN Rasheed, « Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty - First Century », *Third Text*, septembre 2009, vol. 23, n° 5, p. 679-684.

ARANDA Julieta, VIDOKLE Anton et WOOD Brian Kuan, *E-Flux Journal: Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, Berlin, Sternberg Press, 2011, 212 p.

ASKIN Ridvan, ENNIS Paul J., HÄGLER Andreas et SCHWEIGHAUSER Philip, *Speculation V: Aesthetics in the 21st Century*, s.l., punctum books, 2014, 475 p.

BADIOU Alain, BALIBAR Etienne, BOSTEELS Bruno et BUCK-MORSS Susan, *The Idea of Communism 2: The New York Conference*, 1 édition., s.l., Verso, 2013, 192 p.

BAKHTIN Mikhail, *Rabelais and His World*, traduit par Helene Iswolsky, New edition edition., Bloomington, Indiana University Press, 2009, 512 p.

BARAD Karen, « Diffracting diffraction: Cutting together-apart », *Parallax*, 2014, vol. 20, n° 3, p. 168-187.

BARAD Karen, « On touching—The inhuman that therefore I am », *differences*, 2012, vol. 23, n° 3, p. 206-223.

BARAD Karen, « Nature's queer performativity », *Qui Parle: Critical Humanities and Social Sciences*, 2011, vol. 19, n° 2, p. 121-158.

BARAD Karen, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, s.l., Duke University Press, 2007, 543 p.

BARAD Karen, « Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter », *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, mars 2003, vol. 28, n° 3, p. 801-831.

BARAD Karen, « Meeting the universe halfway: Realism and social constructivism without contradiction » dans Lynn Hankinson Nelson et Jack Nelson (eds.), *Feminism, Science, and the Philosophy of Science*, s.l., 1996, p. 161--194.

BARRETT Estelle et BOLT Barbara, *Material Inventions: Applying Creative Arts Research*, s.l., I.B.Tauris, 2014, 321 p.

BARRETT Estelle et BOLT Barbara (eds.), *Carnal Knowledge: Towards a « New Materialism » through the Arts*, London ; New York, I.B.Tauris, 2013, 256 p.

BECK Ulrich, LATOUR Bruno et BERNARDI Laure, *La société du risque : Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2008, 521 p.

BEECH Dave, « Don't look now! Art after the viewer and beyond participation », *Searching for art's new publics*, 2010, p. 15-30.

BEECH Dave, HUTCHINSON Mark, TIMBERLAKE John, HILLWOOD-HARRIS Ben et KIVLAND Sharon, *Analysis*, London, Artwords Press, 2006, 43 p.

BENJAMIN Walter, BULLOCK Marcus Paul, JENNINGS Michael William, EILAND Howard et SMITH Gary, *Selected writings*, Cambridge, Mass, Belknap Press, 1996, 4 p.

BENNETT Jane, *Vibrant matter: a political ecology of things*, Durham, Duke University Press, 2010.

BERARDI Franco, *The Soul at Work: From Alienation to Autonomy*, s.l., Semiotext(e), 2009, 229 p.

BJÖGVINSSON Erling, EHN Pelle et HILLGREN Per-Anders, « Design Things and Design Thinking: Contemporary Participatory Design Challenges », *Design Issues*, juillet 2012, vol. 28, n° 3, p. 101-116.

BLACKMAN Lisa, *Immaterial bodies: affect, embodiment, mediation*, Thousand Oaks, Calif, SAGE (coll. « Theory, culture & society »), 2012, 209 p.

BLACKMAN Lisa, CROMBY John, HOOK Derek, PAPADOPOULOS Dimitris et WALKERDINE Valerie, « Creating Subjectivities », *Subjectivity*, mai 2008, vol. 22, n° 1, p. 1-27.

BLANC Nathalie, *Les Formes de l'Environnement, Manifeste pour une Esthétique Politique*, Genève, Métis Presses, 2016, 230 p.

BLANC Nathalie et LOLIVE Jacques, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, juillet 2009, vol. 17, n° 3, p. 285-292.

BLANC Nathalie et LOLIVE Jacques, « Vers une esthétique environnementale : le tournant pragmatiste », *Natures Sciences Sociétés*, juillet 2009, vol. 17, n° 3, p. 285-292.

BLOK Anders et FARIAS Ignacio, *Urban Cosmopolitics: Agencements, assemblies, atmospheres*, Reprint., New York, NY, Routledge, 2016, 16 p.

BOLT Barbara, *Art Beyond Representation: The Performative Power of the Image*, London ; New York, I.B.Tauris, 2004, 256 p.

BRAIDOTTI Rosi, « Posthuman Critical Theory » dans Debashish Banerji et Makarand R. Paranjape (eds.), *Critical Posthumanism and Planetary Futures*, New Delhi, Springer India, 2016, p. 13-32.

BRAIDOTTI Rosi, *The Posthuman*, s.l., John Wiley & Sons, 2013, 174 p.

BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, s.l., Columbia University Press, 2011, 346 p.

BRAIDOTTI Rosi, *Transpositions: On Nomadic Ethics*, s.l., Polity, 2006, 316 p.

BRAIDOTTI Rosi, « The ethics of becoming imperceptible », *Deleuze and philosophy*, 2006, p. 133-159.

BRAIDOTTI Rosi, *Metamorphoses: Towards a materialist theory of becoming*, s.l., John Wiley & Sons, 2002.

BRAIDOTTI Rosi, « Cyberfeminism with a difference », *Futures of critical theory: Dreams of difference*, 1996, p. 239-259.

BRAIDOTTI Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, s.l., Columbia University Press, 1994, 350 p.

BRAIDOTTI Rosi et DOLPHIJN Rick (eds.), *This Deleuzian century: art, activism, life*, Leiden, Brill Rodopi (coll. « Faux titre »), 2014, 301 p.

BUCHANAN Ian, *A dictionary of critical theory*, Second edition., Oxford, United Kingdom, Oxford University Press (coll. « Oxford quick reference »), 2018, 517 p.

BURNHAM Jack, « Systems esthetics », *Artforum*, 1968, vol. 7, n° 1, p. 30-35.

BUTLER Judith, *Frames of War: When Is Life Grievable?*, s.l., Verso Books, 2016, 145 p.

- BUTLER Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of « Sex »*, s.l., Routledge, 1993, 312 p.
- CADAVA Eduardo, CONNOR Peter et NANCY Jean-Luc (eds.), *Who comes after the subject?*, New York, Routledge, 1991, 258 p.
- CETINA Professor of Sociology Karin Knorr, SCHATZKI Theodore R., KNORR-CETINA Karin et SAVIGNY Eike von, *The Practice Turn in Contemporary Theory*, s.l., Psychology Press, 2001, 256 p.
- CITTON Yves, « Économie de l'attention et nouvelles exploitations numériques », *Multitudes*, 2013, vol. 54, n° 3, p. 163.
- CITTON Yves, « Sept résonances de Simondon », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 25.
- CLOUGH Patricia Ticineto et HALLEY Jean, *The Affective Turn: Theorizing the Social*, s.l., Duke University Press, 2007, 332 p.
- COMBES Muriel, *Gilbert Simondon and the Philosophy of the Transindividual*, s.l., MIT Press, 2013, 119 p.
- COMBES Muriel, « L'acte fou », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 63.
- COMBES Muriel, « Individu et collectivité », *Paris: PUF*, 1999.
- CONNOLLY William E., « The 'New Materialism' and the Fragility of Things », *Millennium*, juin 2013, vol. 41, n° 3, p. 399-412.
- COOLE Diana, « Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences », *Millennium*, juin 2013, vol. 41, n° 3, p. 451-469.
- COOLE Diana et FROST Samantha (eds.), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham NC ; London, Duke University Press Books, 2010, 352 p.
- COOLE Diana et FROST Samantha, « Introducing the New Materialisms » dans Diana Coole et Samantha Frost (eds.), *New Materialisms*, s.l., Duke University Press, 2010, p. 1-43.
- DANTEC Christopher A Le et DISALVO Carl, « Infrastructuring and the formation of publics in participatory design », *Social Studies of Science*, avril 2013, vol. 43, n° 2, p. 241-264.
- DE BOEVER Arne et NEIDICH Warren (eds.), *The Psychopathologies of Cognitive Capitalism: Part Two. ed. by Arne De Boever: Part Two ; ed. by Arne De Boever*, Berlin, Archive Books, 2013, 372 p.
- DE DUVE Thierry, « “ This Is Art”: Anatomy of a Sentence », *Artforum International*, 2014, vol. 52, n° 8, p. 242.

- DEBAISE Didier, *L'appât des possibles : Reprise de Whitehead*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, 164 p.
- DEBAISE Didier, *Philosophie des possessions*, s.l., Les Presses du réel, 2011, 255 p.
- DEBAISE Didier, *Un empirisme spéculatif: lecture de « Procès et réalité » de Whitehead*, Paris, Vrin (coll. « Analyse et philosophie »), 2006, 192 p.
- DEBAISE Didier, « Qu'est-ce qu'une pensée relationnelle ? », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 15.
- DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle, « L'insistance des possibles: Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, 2016, vol. 65, n° 4, p. 82.
- DEBAISE Didier et STENGERS Isabelle (eds.), *Gestes spéculatifs: colloque de Cerisy*, Dijon, Les Presses du réel (coll. « Collection Drama »), 2015, 341 p.
- DELANDA Manuel, *Assemblage Theory*, s.l., Edinburgh University Press, 2016, 198 p.
- DELANDA Manuel, « The New Materiality: The New Materiality », *Architectural Design*, septembre 2015, vol. 85, n° 5, p. 16-21.
- DELANDA Manuel, *Philosophy and Simulation: The Emergence of Synthetic Reason*, s.l., A&C Black, 2011, 234 p.
- DELANDA Manuel, « Agencements versus totalités », *Multitudes*, 2009, vol. 39, n° 4, p. 137.
- DELANDA Manuel, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, s.l., Bloomsbury Publishing, 2006, 149 p.
- DELANDA Manuel, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, s.l., Bloomsbury Academic, 2002, 264 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *L'anti-OEdipe : Capitalisme et schizophrénie*, 1re éd., Paris, Les Editions de minuit, 1972, 493 p.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*, s.l., Éd. de Minuit, 1972, 645 p.
- DELEUZE Gilles et PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion (coll. « Dialogues »), 1977, 177 p.
- DEWEY John et ZASK Joëlle, *Le public et ses problèmes*, Paris, Gallimard, 2010.
- DIEDERICHSEN Diedrich, « Living in the Loop », *Red Hook Journal*, 2011, vol. 1.
- DOLPHIJN Rick et TUIN Iris van der, *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Ann Arbor, Mich., MPublishing, University of Michigan Library, 2012, 198 p.
- DUFOULON Serge (ed.), *Migrations, mobilités, frontières & voisinages*, Paris, Harmattan, 2011, 330 p.

DURAND Guillaume, *Des événements aux objets: La méthode de l'abstraction extensive chez A. N. Whitehead. Préface de Michel Malherbe*, s.l., Walter de Gruyter, 2006, 454 p.

DURKHEIM Émile, *The Division of Labour in Society*, s.l., Macmillan, 1984, 424 p.

DUVE Thierry DE, « The invention of non-art: a history. », *Artforum International*, 2014, vol. 52, n° 6, p. 192-199.

DUVE Thierry DE et KRAUSS Rosalind, « Andy Warhol, or The Machine Perfected », *October*, 1989, vol. 48, p. 3.

EDDY Michael, « After Cognitive Mapping », *esse arts + opinions*, 2016, n° 86, p. 14-21.

FABER Roland et GOFFEY Andrew, *The Allure of Things: Process and Object in Contemporary Philosophy*, s.l., A&C Black, 2014, 246 p.

FARIAS Ignacio, « The politics of urban assemblages », *City*, août 2011, vol. 15, n° 3-4, p. 365-374.

FISHER Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*, Winchester, O Books, 2009, 92 p.

FOSTER Hal, « Post-critical », *October*, 2012, p. 3-8.

FOX Nick J. et ALLDRED Pam, *Sociology and the new materialism: theory, research, action*, Los Angeles, Sage Publications, 2017, 228 p.

FRANCISCO MARTINEZ, KLEMEN SLABINA, (ed.), *Playgrounds And Battlefields: Critical Perspectives of Social Engagement*, s.l., Tallinn University Press, 513 p.

FRANKLIN Sarah, « Staying with the Manifesto: An Interview with Donna Haraway », *Theory, Culture & Society*, juillet 2017, vol. 34, n° 4, p. 49-63.

GHERARDI Silvia, « La théorie de la pratique serait-elle à court de carburant ? », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2017, 11,2, n° 2, p. 165.

GIELEN Pascal, *The murmuring of the artistic multitude: global art, memory and post-Fordism*, s.l., Valiz, 2010, 276 p.

GIELEN Pascal et BRUYNE Paul de (eds.), *Being an artist in post-Fordist times*, Rotterdam : [Netherlands] : New York, NY, NAI Publishers ; Research Group Arts in Society, Fontys College for the Arts ; D.A.P./Distributed Art Publishers, 2009, 168 p.

GILL Rosalind et PRATT Andy, « In the Social Factory?: Immaterial Labour, Precariousness and Cultural Work », *Theory, Culture & Society*, décembre 2008, vol. 25, n° 7-8, p. 1-30.

GORZ André, *L'immatériel. Connaissance, valeur et capital*, Paris, Editions Galilée, 2003, 152 p.

- GRAEBER David, *Possibilities: essays on hierarchy, rebellion, and desire*, Oakland, CA, AK Press, 2007, 433 p.
- GRAW Isabelle, « When Life Goes to Work: Andy Warhol », *October*, mai 2010, vol. 132, p. 99-113.
- GRAW Isabelle, *Isabelle Graw, High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, New York; Berlin, Sternberg Press, 2010, 248 p.
- GREGG Melissa et SEIGWORTH Gregory J. (eds.), *The Affect Theory Reader*, Unknown edition., Durham, NC, Duke University Press Books, 2010, 416 p.
- GROSS Jennifer R. edited by, *The Societe Anonyme: Modernism For America*, First Edition edition., s.l., Yale University Press, 2006.
- GROYS Boris, « Art Beyond Spectatorship », 2014.
- GROYS Boris, *Going Public*, Berlin, Sternberg Press, 2010, 168 p.
- GROYS Boris, *Art Power*, s.l., MIT Press, 2008, 197 p.
- GRUSIN Richard A. (ed.), *Anthropocene feminism*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « 21st century studies »), 2017.
- GUATTARI Félix, *Les trois écologies*, s.l., Galilée, 1989, 92 p.
- HALEWOOD Michael, *A. N. Whitehead and Social Theory: Tracing a Culture of Thought*, s.l., Anthem Press, 2013, 198 p.
- HAN Byung-Chul, *La société de la fatigue*, s.l., CIRCE EDITIONS, 2014, 120 p.
- HARAWAY Donna, « Staying with the trouble for multispecies environmental justice », *Dialogues in Human Geography*, mars 2018, vol. 8, n° 1, p. 102-105.
- HARAWAY Donna, « Anthropocene, capitalocene, plantationocene, chthulucene: Making kin », *Environmental Humanities*, 2015, vol. 6, n° 1, p. 159-165.
- HARAWAY Donna, « SF: Science fiction, speculative fabulation, string figures, so far », *Acceptance speech for Pilgrim Award*, July, 2011, vol. 7, p. 280.
- HARAWAY Donna, *When species meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press (coll. « Posthumanities »), 2008, 423 p.
- HARAWAY Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, s.l., Duke University Press, 2016, 238 p.
- HARAWAY Donna Jeanne, *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature*, New York, Routledge, 1991, 287 p.
- HARDT Michael, « Affective labor », 1999, *boundary 2*, 26 (2), p. 89–100.
- HARDT Michael et NEGRI Antonio, *Empire*, Paris, Exils, 2000, 560 p.

HARMAN Graham, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*, Melbourne, re.press, 2009, 258 p.

HARNEY Stefano et MOTEN Fred, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe, Minor Compositions, 2013, 166 p.

HEIDEGGER Martin, *The origin of the work of art*, New York, Harper & Row, 1971.

HEIDEGGER Martin, *Poetry, Language, Thought*, traduit par Albert Hofstadter, New edition edition., New York, Harper & Row, 1971, 254 p.

HEIDEGGER Martin, *Being and time (J. Macquarrie & E. Robinson, trans.)*, s.l., New York: Harper & Row, 1962.

HEINICH Nathalie, *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des sciences humaines »), 2012, 593 p.

HEINICH Nathalie, « La consommation de la célébrité », *L'Année sociologique*, 2011, vol. 61, n° 1, p. 103.

HILL Wes, « On post-critical art », *Broadsheet*, 2012, vol. 41, n° 1, p. 65.

HIRD Myra J. et GIFFNEY Noreen (eds.), *Queering the Non/Human*, 1 edition., Aldershot, Hampshire, England ; Burlington, VT, Routledge, 2008, 412 p.

HOLMES Brian, « La personnalité potentielle: Trans-subjectivité dans la société de contrôle », *Multitudes*, 2007, HS 1, n° 5, p. 209.

HOLMES Brian, « La performance spéculative: Art et économie financière », *Multitudes*, 2007, vol. 28, n° 1, p. 45.

HOLMES Brian, « Warhol au Soleil levant: Art, sous-culture et production sémiotique », *Multitudes*, 2003, vol. 13, n° 3, p. 59.

HOLMES Brian, « Warhol au Soleil levant: Art, sous-culture et production sémiotique », *Multitudes*, 2003, vol. 13, n° 3, p. 59.

HUDSON Suzanne et DUMBADZE Alexander (eds.), *Contemporary Art: 1989 to the Present*, 1 edition., Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2013, 512 p.

INGOLD T., « The textility of making », *Cambridge Journal of Economics*, 1 janvier 2010, vol. 34, n° 1, p. 91-102.

INGOLD Tim, « That's enough about ethnography! », *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, juin 2014, vol. 4, n° 1, p. 383-395.

INGOLD Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, s.l., Routledge, 2013, 189 p.

INGOLD Tim, « Toward an Ecology of Materials », *Annual Review of Anthropology*, 21 octobre 2012, vol. 41, n° 1, p. 427-442.

INGOLD Tim, AFEISSA Hicham-Stéphane et GOSSELIN Sophie, « Les matériaux de la vie », *Multitudes*, 2016, vol. 65, n° 4, p. 51.

INGOLD Tim et PALSSON Gisli, *Biosocial Becomings: Integrating Social and Biological Anthropology*, New York, Cambridge University Press, 2013, 288 p.

JACKSON Shannon, « The Way We Perform Now », *Dance Research Journal*, décembre 2014, vol. 46, n° 03, p. 53-61.

JACKSON Shannon, « Just-in-Time: Performance and the Aesthetics of Precarity », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 10-31.

JAMES William, GARRETA Guillaume et GIREL Mathias, *Essais d'empirisme radical*, Paris, Flammarion, 2007, 236 p.

JAMESON Fredric, *The Modernist Papers*, s.l., Verso, 2007, 456 p.

JAMESON Fredric, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, s.l., Duke University Press, 1991, 474 p.

JAPPE Anselm, « Sohn-Rethel and the origin of 'real abstraction': A critique of production or a critique of circulation? », *Historical Materialism*, 2013, vol. 21, n° 1, p. 3-14.

JOAS Hans, SENNETT Richard et GIMMLER Antje, « Creativity, pragmatism and the social sciences: A Discussion between Hans Joas and Richard Sennett », *Distinktion: Journal of Social Theory*, janvier 2006, vol. 7, n° 2, p. 5-31.

JONES Amelia, « Material Traces: Performativity, Artistic ?Work,? and New Concepts of Agency », *TDR/The Drama Review*, décembre 2015, vol. 59, n° 4, p. 18-35.

JOSELIT David, *After Art*, s.l., Princeton University Press, 2013, 135 p.

JOSELIT David, « What to Do with Pictures », *October*, 2011, p. 81-94.

JOSELIT David, *Feedback: television against democracy*, s.l., MIT Press, 2007, 240 p.

JOSELIT David, *Infinite Regress: Marcel Duchamp, 1910-1941*, s.l., MIT Press, 2001, 270 p.

KARPPI Tero, KÄHKÖNEN Lotta, MANNEVUO Mona, PAJALA Mari et SIHVONEN Tanja, « Affective capitalism », *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, 2016.

KENNEDY Rosanne, ZAPASNIK Jonathon, MCCANN Hannah et BRUCE Miranda, « All those little machines: Assemblage as transformative theory », 2013.

KESTER Grant H., « Aesthetics after the End of Art: An Interview with Susan Buck-Morss », *Art Journal*, 1997, vol. 56, n° 1, p. 38.

KHOLEIF Omar, *You are Here: Art After the Internet*, s.l., Cornerhouse Publications, 2014, 253 p.

- KOZLOWSKI Michal Hrsg, *Joy Forever: the political economy of social creativity*, London, Mayflybooks, 2014.
- KUNST Bojana, *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, s.l., Zero Books, 2015, 241 p.
- KUNST Bojana, « Art and Labour: On consumption, laziness and less work », *Performance Research*, décembre 2012, vol. 17, n° 6, p. 116-125.
- KUNST Bojana, « The project horizon: On the temporality of making », *Manifesta Journal*, 2012, vol. 16, p. 112-115.
- KUNST Bojana, « On Potentiality and the Future of Performance », *GAREIS, Sigrid; KRUSCHKOVA, Krassimira. Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft/Uncalled. Dance and Performance of the Future. Berlin: Theater der Zeit*, 2009.
- LAERMANS Rudi, *Moving Together: Making and Theorizing Contemporary Dance*, Amsterdam, Valiz/Antennae Series, 2015, 432 p.
- LAERMANS Rudi, « Being in common : Theorizing artistic collaboration », *Performance Research*, décembre 2012, vol. 17, n° 6, p. 94-102.
- LAERMANS Rudi, « Impure Gestures Towards ‘Choreography in General’: Re/Presenting Flemish Contemporary Dance, 1982–2010 », *Contemporary Theatre Review*, novembre 2010, vol. 20, n° 4, p. 405-415.
- LAERMANS Rudi, « ‘Dance in General’ or Choreographing the Public, Making Assemblages », *Performance Research*, mars 2008, vol. 13, n° 1, p. 7-14.
- LARA Ali, LIU Wen, ASHLEY Colin Patrick, NISHIDA Akemi, LIEBERT Rachel Jane et BILLIES Michelle, « Affect and subjectivity », *Subjectivity*, avril 2017, vol. 10, n° 1, p. 30-43.
- LATOUR Bruno, *We Have Never Been Modern*, s.l., Harvard University Press, 2012, 172 p.
- LATOUR Bruno, « An Attempt at a “Compositionist Manifesto” », *New Literary History*, 2010, vol. 41, n° 3, p. 471-490.
- LATOUR Bruno, *What is the style of matters of concern? Two lectures in empirical philosophy*, Assen, Van Gorcum (coll. « Spinoza lectures »), 2008, 51 p.
- LATOUR Bruno, « 2. Quel cosmos ? Quelles cosmopolitiques ? » dans *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2007, p. 69-84.
- LATOUR Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, s.l., OUP Oxford, 2005, 320 p.
- LATOUR Bruno, « Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern », *Critical inquiry*, 2004, vol. 30, n° 2, p. 225-248.

- LATOUR Bruno, *The Pasteurization of France*, s.l., Harvard University Press, 1993, 288 p.
- LATOUR Bruno, *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*, s.l., Open University Press, 1987, 302 p.
- LATOUR Bruno et LOWE Adam, « La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés », *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2011, n° 17, p. 173-191.
- LATOUR Bruno et WEIBEL Peter, *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*, Cambridge, Mass. : Karlsruhe, Germany, MIT Press, 2005, 1072 p.
- LATOUR Bruno et WEIBEL Peter (eds.), *Making things public: atmospheres of democracy*, Cambridge, Mass. : [Karlsruhe, Germany], MIT Press ; ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe, 2005, 1072 p.
- LAZZARATO Maurizio, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, France, les Prairies ordinaires, DL 2014, 2014, 89 p.
- LEHMANN Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, s.l., Taylor & Francis, 2006, 225 p.
- LEPECKI André, « Choreopolice and Choreopolitics: or, the task of the dancer », *TDR/The Drama Review*, décembre 2013, vol. 57, n° 4, p. 13-27.
- LEPECKI André, « From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as dance's (a-personal) political singularity », *Dance, Politics and Co-Immunity: Current Perspectives on Politics and Communities in the Arts*, 2013, p. 23-40.
- LOLIVE Jacques, SOUBEYRAN Olivier et CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL DE CERISY-LA-SALLE (eds.), *L'émergence des cosmopolitiques*, Paris, Découverte (coll. « Collection "Recherches" »), 2007, 382 p.
- LUTTICKEN Sven, « THE COMING EXCEPTION Art and the Crisis of Value », *NEW LEFT REVIEW*, 2016, n° 99, p. 111-138.
- LÜTTICKEN Sven, « Autonomy as Aesthetic Practice », *Theory, Culture & Society*, décembre 2014, vol. 31, n° 7-8, p. 81-95.
- LÜTTICKEN Sven, SEIJDEL J. B. et MELIS L., « Autonomy after the Fact », *Open! Key Texts 2004/2012*, 2012, p. 207-220.
- MANNING Erin, *Relationescapes: movement, art, philosophy*, 1. MIT paperback ed., Cambridge, Mass., MIT Press (coll. « Technologies of lived abstraction »), 2012, 268 p.
- MANNING Erin et MASSUMI Brian, *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*, s.l., University of Minnesota Press, 2014.
- MARI Bartomeu et NIELSEN Palle, *The Model: A Model for a Qualitative Society*, Barcelona, Museu D'Art Contemporani de Barcelona, 2010, 240 p.

MARRES Noortje, *Material Participation: Technology, the Environment and Everyday Publics*, s.l., Palgrave Macmillan, 2012, 218 p.

MARRES Noortje, « The Issues Deserve More Credit: Pragmatist Contributions to the Study of Public Involvement in Controversy », *Social Studies of Science*, octobre 2007, vol. 37, n° 5, p. 759-780.

MARTIN Randy, *Knowledge LTD: Toward a Social Logic of the Derivative*, s.l., Temple University Press, 2015, 281 p.

MARTIN Randy, « A Precarious Dance, a Derivative Sociality », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 62-77.

MARTIN Randy, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, s.l., Duke University Press, 1998, 284 p.

MARTIN Randy, « Agency and history: The demands of dance ethnography », *Choreographing history*, 1995, p. 105-118.

MASSUMI Brian, *Politics of Affect*, 1 edition., Cambridge, UK ; Malden, MA, Polity, 2015, 232 p.

MASSUMI Brian, *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*, s.l., MIT Press, 2011, 233 p.

MASSUMI Brian, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, s.l., Duke University Press, 2002, 340 p.

MASSUMI Brian, « The Autonomy of Affect », *Cultural Critique*, 1995, n° 31, p. 83.

McFARLANE Colin, « Assemblage and critical urbanism », *City*, avril 2011, vol. 15, n° 2, p. 204-224.

MÜLLER Martin et SCHURR Carolin, « Assemblage thinking and actor - network theory: conjunctions, disjunctions, cross - fertilisations », *Transactions of the Institute of British Geographers*, 2016, vol. 41, n° 3, p. 217-229.

NANCY Jean-Luc, « The confronted community », *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2003, vol. 6, n° 1, p. 23-36.

NANCY Jean-Luc, « The confronted community a », *Postcolonial Studies: Culture, Politics, Economy*, 2003, vol. 6, n° 1, p. 23-36.

NANCY Jean-Luc, *Being Singular Plural*, s.l., Stanford University Press, 2000, 236 p.

NEGRI Antonio, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, s.l., Fayard/Mille et une nuits, 2009, 52 p.

NEGRI Antonio, *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*, s.l., Diane Publishing Company, 1989, 232 p.

NEGRI Antonio, « Capitalist domination and working-class sabotage », *Working-class Autonomy and the Crisis*, 1979, p. 92-137.

NELSON Cary et GROSSBERG Lawrence, *Marxism and the Interpretation of Culture*, s.l., University of Illinois Press, 1988, 752 p.

NOYS Benjamin, *Persistence of the Negative: A Critique of Contemporary Continental Theory: A Critique of Contemporary Continental Theory*, s.l., Edinburgh University Press, 2010, 209 p.

O'DOHERTY Brian, « Inside the White Cube, Part II: The Eye and the Spectator », *Artforum*, 1976, vol. 14, p. 33.

O'SULLIVAN Simon, *On the Production of Subjectivity: Five Diagrams of the Finite-Infinite Relation*, s.l., Palgrave Macmillan, 2012, 318 p.

O'SULLIVAN Simon, « The strange temporality of the subject: Badiou and Deleuze between the finite and the infinite », *Subjectivity*, juillet 2009, vol. 27, n° 1, p. 155-171.

PASQUINELLI Matteo, « Machines radicales contre le techno-Empire », *Multitudes*, 2005, no 21, n° 2, p. 95-106.

PASQUINELLI Matteo et CITTON Yves, « Le travail de l'abstraction », *Multitudes*, 14 octobre 2014, n° 56, p. 49-55.

PEIRCE Charles Sanders, *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking: The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*, s.l., SUNY Press, 1997, 324 p.

PICKERING Andrew, « Practice and posthumanism » dans Theodore R. Schatzki, K. Knorr-Cetina et Eike von Savigny (eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, s.l., Routledge, 2001, p. 163--174.

RAUNIG Gerald, *A Thousand Machines: A Concise Philosophy of the Machine as Social Movement*, s.l., Semiotext(e), 2010, 124 p.

RAUNIG Gerald et DERIEG Aileen, *Dividuum: Machinic Capitalism and Molecular Revolution*, s.l., Semiotexte/Smart Art, 2016, 208 p.

RAUNIG Gerald et RAY Gene, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the « Creative Industries »*, s.l., MayFlyBooks, 2011, 216 p.

RAUNIG Gerald, RAY Gene et WUGGENIG Ulf, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the « Creative Industries »*, s.l., MayFlyBooks, 2011, 216 p.

READ Jason, « The Production of Subjectivity: From Transindividuality To The Commons », *New Formations*, 13 janvier 2011, vol. 70, n° 70, p. 113-131.

RELYEA Lane, *Your Everyday Art World*, Cambridge, MA, The MIT Press, 2013, 264 p.

- RIDOUT Nicholas et SCHNEIDER Rebecca, « Precarity and Performance: An Introduction », *TDR/The Drama Review*, décembre 2012, vol. 56, n° 4, p. 5-9.
- ROBERTO BARBANTI, SILVIA BORDINI ET LORRAINE VERNER, « Art, paradigme esthétique et écologie », *Chimères*, 2012, vol. 76, n° 1, p. 115.
- ROGOFF Irit, « Looking Away: Participations in Visual Culture » dans Gavin Butt (ed.), *After Criticism*, Oxford, UK, Blackwell Publishing Ltd, 2005, p. 117-134.
- ROSE Nikolas, *Inventing Our Selves: Psychology, Power, and Personhood*, s.l., Cambridge University Press, 1998, 240 p.
- ROSS Andrew, « The New Geography of Work: Power to the Precarious? », *Theory, Culture & Society*, décembre 2008, vol. 25, n° 7-8, p. 31-49.
- SASSEN Saskia, « At the systemic edge », *Cultural Dynamics*, mars 2015, vol. 27, n° 1, p. 173-181.
- SCHATZKI Theodore R. (ed.), *The practice turn in contemporary theory*, Transferred to digital print., London, Routledge, 2006, 239 p.
- SCHNEIDER Rebecca, « New Materialisms and Performance Studies », *TDR/The Drama Review*, décembre 2015, vol. 59, n° 4, p. 7-17.
- SHANKEN Edward A., « Reprogramming systems aesthetics: A strategic historiography », *Digital Arts and Culture*, 2009.
- SHAUGHNESSY Nicola, *Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being*, s.l., A&C Black, 2013, 198 p.
- SHAVIRO Steven, *The Universe of Things: On Speculative Realism (Posthumanities)*, s.l., Lulu Press, Inc, 2016, 149 p.
- SHEIKH Simon, UKS (OSLO, NORWAY), KUNSTIHOONE (TALLINN, ESTONIA) et NORDIC INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART (eds.), *Capital (it fails us now)*, 1st ed., Berlin, B_Books (coll. « Oe [Organizational excess] critical readers in visual cultures »), 2006, 368 p.
- SHOLETTE Gregory, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London ; New York, Pluto Press, 2011, 256 p.
- SHOLETTE Gregory, « Twelve notes on collectivism and dark matter », *Art Lies*, 2007, vol. 56, p. 18-19.
- SIEGMUND Gerald et HÖLSCHER Stefan (eds.), *Dance, politics & co-immunity*, 1. ed., Zürich, Diaphanes-Verl (coll. « Thinking resistances »), 2013, 287 p.
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 2012, 367 p.
- SIMONDON Gilbert, « Technical mentality », *Parrhesia*, 2009, vol. 7, n° 1, p. 17-27.

SIMONDON Gilbert, *L'individuation psychique et collective: à la lumière des notions de forme, information, potentiel et métastabilité*, Paris, Aubier (coll. « L' invention philosophique »), 1989, 293 p.

SIMONDON Gilbert, *L'Individu et sa genèse physico-biologique : L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, par Gilbert Simondon, s.l., Presses universitaires de France Vendôme, Impr. des P.U.F., 1964, 304 p.

SIMONDON Gilbert et GARELLI Jacques, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Editions Jérôme Millon, 2005, 571 p.

SLOTERDIJK Peter, *You Must Change Your Life*, 1 edition., Cambridge, UK, Polity, 2014, 500 p.

STAR Susan Leigh et RUHLER Karen, « Steps towards an ecology of infrastructure: complex problems in design and access for large-scale collaborative systems », s.l., ACM Press, 1994.

STENGERS Isabelle, « A Constructivist Reading of *Process and Reality* », *Theory, Culture & Society*, juillet 2008, vol. 25, n° 4, p. 91-110.

STENGERS Isabelle, « Introductory notes on an ecology of practices », *Cultural Studies Review*, 2005, vol. 11, n° 1, p. 183.

STENGERS Isabelle, « Un engagement pour le possible », *Cosmopolitiques*, 2002, vol. 1, p. 27-36.

STENGERS Isabelle et DESPRET Vinciane, *Women Who Make a Fuss: The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf*, traduit par April Knutson, 1 edition., Minneapolis, MN, Univocal Publishing, 2014, 166 p.

STEYERL Hito et BERARDI Franco, *The wretched of the screen*, Berlin, Sternberg Pr (coll. « E-flux journal »), 2012, 198 p.

STIEGLER Bernard, « Pharmacology of Desire: Drive-based Capitalism and Libidinal Dis-economy », *New Formations*, 14 août 2011, vol. 72, n° 72, p. 150-161.

STIEGLER Bernard, *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Editions Galilée, 2009, 96 p.

STIEGLER Bernard, *Mécréance et discrédit: les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*, s.l., Editions Galilée, 2006, vol.2.

STIEGLER Bernard, BARISON David, ROSS Daniel et CROGAN Patrick, *Acting out*, s.l., Stanford University Press, 2008.

TERRANOVA Tiziana, « Free labor: Producing culture for the digital economy », *Social text*, 2000, vol. 18, n° 2, p. 33-58.

THRIFT Nigel, « Afterwords », *Environment and planning D: Society and Space*, 2000, vol. 18, n° 2, p. 213-255.

TOSCANO Alberto, « The Culture of Abstraction », *Theory, Culture & Society*, juillet 2008, vol. 25, n° 4, p. 57-75.

TOSCANO Alberto, « The Open Secret of Real Abstraction », *Rethinking Marxism*, avril 2008, vol. 20, n° 2, p. 273-287.

TOSCANO Alberto et KINKLE Jeff, *Cartographies of the Absolute*, s.l., Zero Books, 2015, 311 p.

TUIN Iris VAN DER et DOLPHIJN Rick, « The Transversality of New Materialism », *Women: A Cultural Review*, août 2010, vol. 21, n° 2, p. 153-171.

VAN OENEN Gijs, « Interpassivity revisited: a critical and historical reappraisal of interpassive phenomena », *International Journal of Žižek Studies*, 2016, vol. 2, n° 2.

VERWOERT Jan, « Exhaustion and exuberance: Ways to defy the pressure to perform », *dot dot dot*, 2007, vol. 15, p. 90-112.

VIRNO Paolo, « Les anges et le general intellect. », *Multitudes*, 2004, vol. 18, n° 4, p. 33.

VIRNO Paolo, *A grammar of the multitude: for an analysis of contemporary forms of life*, Cambridge, Mass ; London, Semiotext(e) (coll. « Semiotext(e) foreign agents series »), 2003, 117 p.

VIRNO Paolo, *Grammaire de la multitude: pour une analyse des formes de vie contemporaines*, s.l., éditions de l'éclat, 2002, 124 p.

VIRNO Paolo, « Quelques notes à propos du general intellect », *Futur antérieur*, 1992, vol. 10, n° 2.

VIRNO Paolo et HARDT Michael (eds.), *Radical thought in Italy: a potential politics*, Nachdr., Minneapolis, Minn., Univ. of Minnesota Press (coll. « Theory out of bounds »), 2010, 270 p.

VIRNO Paolo et HARDT Michael (eds.), *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996, 288 p.

VISHMIDT Marina, *Speculation as a Mode of Production in Art and Capital.*, Queen Mary University of London, s.l., 2012.

VISHMIDT Marina, « The cultural logic of criticality », *Journal of Visual Art Practice*, 2008, vol. 7, n° 3, p. 253-269.

WARNER Michael, « Publics and Counterpublics (abbreviated version) », *Quarterly Journal of Speech*, 2002, vol. 88, n° 4, p. 413-425.

WEBER Max, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism*, London ; New York, Routledge (coll. « Routledge classics »), 2001, 271 p.

WELCHMAN John C. et SOUTHERN CALIFORNIA CONSORTIUM OF ART SCHOOLS (eds.), *The aesthetics of risk: volume 3 of the SoCCAS (Southern California Consortium of Art Schools) symposia*, Zürich, JRP Ringier, 2008, 413 p.

WHITEHEAD Alfred North, *Procès et réalité: Essai de cosmologie*, Paris, Gallimard, 1995, 592 p.

WHITEHEAD Alfred North, *La science et le monde moderne*, s.l., Walter de Gruyter, 1994, 210 p.

WHITEHEAD Alfred North, *Aventures d'idées*, s.l., Éd. du Cerf, 1993, 392 p.

WHITEHEAD Alfred North, DURAND Guillaume et VAILLANT Henri, *Modes de pensée*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2004, 200 p.

WHITEHEAD Alfred North et SHERBURNE Donald W., *Process and reality*, s.l., Macmillan New York, NY, 1957.

WILKIE Alex, SAVRANSKY Martin et ROSENGARTEN Marsha (eds.), *Speculative research: the lure of possible futures*, London ; New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2017, 236 p.

WILSON Paul O'Neill & Mick, *Curating and the Educational Turn*, London, Open Editions, 2010, 348 p.

WITZGALL Susanne et STAKEMEIER Kerstin, *Power of material/politics of materiality*, Zürich, Diaphanes, 2015.

ZANINI Adelino et FADINI Ubaldo, *Lessico postfordista: dizionario di idee della mutazione*, Milano, Feltrinelli, 2001.

ZEPKE Stephen, « Art as Abstract Machine: Guattari's Modernist Aesthetics », *Deleuze Studies*, mai 2012, vol. 6, n° 2, p. 224-239.

ZEPKE Stephen et LEE Lisa Yun, *Art as Abstract Machine: Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*, s.l., Psychology Press, 2005, 330 p.

ZEPKE Stephen et O'SULLIVAN Simon, *Deleuze and Contemporary Art*, s.l., Edinburgh University Press, 2010.

« Art, paradigme esthétique et écosophie », *Chimères*, 2012, vol. 76, n° 1, p. 115.

