

La culture en transit: locomotion, médiamotion, artmotion

Recebido 22, ago. 2004/Aprovado 30, set. 2004

Walter Moser

Résumé

Comment analyser la grande mobilité et instabilité de la culture contemporaine? Ce texte présente une activité de recherche, à l'état de projet, qui propose d'apporter des réponses à cette question. Afin de donner un accès analytique aux dynamiques culturelles dans lesquelles nous vivons, il est proposé de distinguer trois types de mouvements: la loco-motion (le déplacement physique des êtres humains), la média-motion (l'expérience d'un monde en mouvement que nous procurent les médias) et l'art-motion (l'expérience esthétique en mouvement que nous procurent certaines œuvres d'art, surtout des installations.). Dans un premier temps, il s'agit de conceptualiser et d'examiner ces mouvements séparément, quitte à, ensuite, en étudier les convergences dans des situations réelles.

Mots-clés: mobilité culturelle, esthétique, expérience esthétique, médias, technologies de la communication, art, analyse culturelle.

On ne prend pas de grands risques à affirmer qu'une caractéristique saillante de la culture contemporaine est sa grande mobilité. Même si on n'est pas adepte de la thèse d'une homogénéisation progressive et inexorable de la vie culturelle, force est de reconnaître que cette fluidité culturelle est un phénomène répandu sur toute la surface de la terre. Toutes les cultures différentes et toutes les aires culturelles - locales, nationales, régionales; urbaines, rurales; du Nord, du Sud - sont aujourd'hui affectées, même si à des degrés différents, par les remous de la « modernité liquide ».¹

Il est certain que cette mobilité culturelle s'inscrit aujourd'hui dans la vaste problématique de la mondialisation. Mais la question ici n'est pas de débattre une fois de plus de cette problématique, de ses bienfaits et méfaits, de sa mécanique, de ses fondements idéologiques. Qu'il suffise de rappeler qu'une complexe conjoncture multifactorielle contribue à l'accroissement et à l'intensification de la mobilité culturelle. Ces mutations culturelles se produisent en fait sous l'impact conjoint des flux migratoires, des restructurations politiques, des nouveaux médias et technologies, des flux de capitaux et des logiques marchandes qui marquent le monde contemporain.

L'enjeu, ici, consiste bien davantage à développer des stratégies de recherche qui nous permettent de mieux connaître et comprendre cette mobilité. C'est cet objectif global que s'est donné la Chaire de recherche du Canada sur les transferts littéraires et culturels qui fut implantée en 2002 à l'Université d'Ottawa. Il s'avère que cet objectif comporte deux défis majeurs, car comment, en fait, obtenir un accès cognitif à ce qui est de l'ordre du mouvement et ce qui, par surcroît, étant contemporain, place nécessairement les chercheurs en position d'observateurs participants?

Afin de faire face à ces défis, le programme de la Chaire propose une approche en deux volets qui correspondent à deux stratégies différentes. Sous le terme de « **transfert culturel** » est envisagée une approche objective et empirique du phénomène recherché. Pour des raisons méthodologiques, on procède à une clôture provisoire du champ doué d'une prolifération potentiellement infinie.² Dans cette grande mobilité, il s'agit de découper des processus concrets de transferts culturels, avec des paramètres historiques précis, et de procéder alors à leur examen. Ces sont des études de cas qui, en vertu d'une délimitation rigoureuse de l'objet, permettent de faire apparaître - à l'intérieur du champ ainsi délimité - la pluralité et la variété des facteurs et opérateurs intervenant lorsqu'un matériau culturel passe d'un espace-temps à un autre. Dans ce cas, on adopte une position d'observation externe en vue d'obtenir une connaissance objective de la vie culturelle.

1 Cf. BAUMAN (2000).

2 BHABHA (1994) parle d'une *contingent closure*.

Le terme de *culture en transit* est réservé à une approche différente mais complémentaire du même phénomène. Cette approche prend comme point de départ notre statut d'observateurs-participants dans la vie culturelle contemporaine. Elle se concentre sur la perception subjective de l'être-en-transit en prenant comme objet à analyser les différentes modalités d'expression de cette perception dans divers arts et médias. À travers ces expressions, elle explore l'expérience qu'un sujet peut avoir dans une culture où les transferts de toutes sortes ne cessent d'augmenter et de s'intensifier jusqu'à l'exacerbation. Ce qui laisse entendre que cette perception de la mobilité culturelle est tantôt négative - on parlera alors d'instabilité et de fragilisation; tantôt positive - on parlera alors d'ouverture et de dynamisation.

Dans cet essai, je me concentre sur la seconde de ces deux stratégies de recherche. J'esquisserai donc ici l'exploration de la culture en transit, doublée d'une réflexion sur les conditions de connaissance d'un objet de cette nature, que l'on peut qualifier à la fois d'agressivement dérangeante et de doucement évanescence. On veut capter dans la notion de « culture en transit » l'effet combiné de plusieurs phénomènes qui marquent notre vécu quotidien (*Lebenswelt*) : la fréquence et l'étendue des déplacements et des déracinements, la vitesse et l'accélération qui affectent nos vie, la puissance et l'efficacité accrue des médiations technologiques, l'éphémérité et l'instantanéité temporelles qui en résultent.

Afin de rendre cet objet cognitivement accessible et donc analysable, on propose de découper sa dynamique en trois types de mouvement qu'on appellera respectivement : locomotion, médiamotion et artmotion. Cette configuration de l'objet s'inspire d'Arjun Appadurai (1996) qui a découpé le phénomène de la mondialisation en cinq différents *-scapes* que l'analyse peut articuler en conjonction ou en disjonction selon le cas. Cette approche a l'avantage de structurer analytiquement le champ d'objet tout en introduisant de la souplesse dans le travail de recherche. Certes, le choix de ces trois types de mouvement peut paraître arbitraire - pourquoi le nombre de trois, et pourquoi ces trois en particulier? - mais les distinctions ainsi introduites, pourvu qu'on en capte la complexe dynamique interactionnelle, permettent d'approcher ce qui, à première vue, peut n'être perçu que comme une mobilité indistincte.

Sous le terme de *locomotion* est réuni l'ensemble des phénomènes ou impacts culturels provoqués par la grande mobilité des personnes dans le monde contemporain, qu'il s'agisse de mobilité librement choisie ou forcée. Déplacement, dislocation, migration, fuite : il est question ici en premier lieu du mouvement physique des êtres humains. Ce mouvement a

toujours existé, mais on soutiendra qu'il a augmenté et s'est intensifié dans le monde contemporain.

On réunira sous le terme de *médiamotion* l'ensemble des mouvements qui ont leur moteur dans les médias. La situation type, dans notre expérience quotidienne, étant une personne assise devant un écran : l'être humain peut rester physiquement immobile, c'est le monde médiatisé qui est en mouvement sur l'écran et qui, en défilant, interpelle notre appareil sensoriel. C'est ce monde, en médiation symbolique, qui est alors capté par nos sens dans une immédiateté esthétique³ qui entre en contradiction avec sa distance réelle. En « médiamotion » nous faisons souvent l'expérience paradoxale d'un contact à distance.

Est désignée par le néologisme de *artmotion* une expérience esthétique spécifique que procurent certaines formes et modalités d'expression des œuvres d'art. On ciblera en particulier les installations artistiques qui ont souvent recours à un appareillage technico-médiatique complexe. Mais le mouvement peut aussi se concrétiser dans la temporalité d'un matériau instable ou dans la mobilité d'un récepteur face à un objet immobile. Dans tous les cas, l'œuvre procure une expérience esthétique qui est de l'ordre du transitoire et qui relève donc de l'être-en-transit.

Ces trois types de "motion" existent, évidemment, dans une continuité phénoménale, mais ils seront distingués, dans un premier temps, pour des fins d'analyse, quitte à ce qu'on examine, ensuite, leur interaction et enchevêtrement dans des situations concrètes. Pour leur exploration, on s'inspirera de l'analyse culturelle telle que pratiquée et conceptualisée par Mieke Bal.⁴ Ce type d'analyse résulte de la confluence de diverses méthodes d'analyse, plus sectorielles, telles que l'analyse textuelle, l'analyse des discours, l'analyse filmique, l'analyse d'objets iconiques. Il s'agit donc de trois chantiers d'analyse culturelle différents que ce projet veut distinguer. Leur approche soulève cependant des questions communes qui seront également abordées.

La première question est celle du repérage et de la description des phénomènes visés. Les objets d'analyse n'étant pas donnés ni constitués d'avance, il sera nécessaire de commencer par identifier et inventorier phénoménalement les objets et processus qui seront analysés par la suite. Il faudra procéder à ce que Michel Maffesoli (1988) appelle une phénoménographie. Elle représente en quelque sorte le degré zéro de la recherche : il s'agit d'observer, de relever, de décrire ce qui est le cas dans la culture contemporaine quant à l'objet ciblé. Cela paraît anodin, mais ne va pas de soi, car dans le cas de l'analyse du contemporain notre appareil conceptuel traditionnel ne nous donne pas à voir ce qui est le cas, mais

³ J'emploie ce terme pour désigner le contact de notre corps avec le monde moyennant les sens, avec un rappel délibéré de l'étymologie du mot « esthétique ».

⁴ Cf. entre autres MIEKE; GONZALEZ (1999).

tend à nous donner à reconnaître ce que nous savons déjà. La phénoménographie doit alors apprendre à déjouer les catégories apprises pour avoir accès à la réalité phénoménale, un peu comme les formalistes russes cherchaient dans des procédés de désautomatisation littéraires à rompre les moules discursifs dans lesquels s'était coulé le réel. Ils essayaient de la sorte de rompre une certaine économie de court-circuitage cognitif qui stabilise notre relation au monde mais nous empêche d'enregistrer les mutations du réel.

La seconde question est celle de *l'axiologisation* que subissent les phénomènes observés dès qu'ils sont mis en discours. On a déjà utilisé ici les termes de "dynamiser", "exacerber", "fragiliser" qui indiquent que la perception des phénomènes en question n'est jamais neutre étant donné qu'ils s'insèrent dans des situations concrètes qui comportent des enjeux de pouvoir et de valeur aux niveaux tant individuel que collectif. Ces enjeux génèrent à leur tour des affects et des émotions dans leur perception subjective. L'expression des expériences de mobilité culturelle, par conséquent, est toujours accompagnée de valorisations conflictuelles. Dans chaque analyse, il faudra donc tenir compte de la sédimentation complexe de pouvoir, valeur et affect, sans qu'on puisse préjuger d'une causalité simple et univoque entre les trois instances. Leur interaction demande une attention particulière que nous ne saurions déployer dans cet essai. Qu'il suffise pour l'instant d'affirmer que ces trois enjeux et leurs chassés-croisés font intégralement partie de notre objet.

La troisième question est celle du *défi épistémologique*. En fait, il s'agit d'un double défi, le premier résidant dans la tâche de connaître un objet qui est, à la limite, pur mouvement, passage, transition, "en transit" au sens fort du terme. Certes, depuis Héraclite, un filon de pensée est consacré au pur passage, mais, comme l'affirme Gernot Böhme (2001), la tradition philosophique occidentale a privilégié la substance sur la relation et sur le mouvement.⁵ Il s'agit, dans ce sens, de penser contre le courant. Du point de vue logique, "en transit" désigne un état instable et difficile à connaître qu'on peut concevoir de manière figurée comme un tiers lieu constitué par le mouvement entre deux positions connues. Il s'agit donc de développer une pensée du tiers inclus, du mouvement "entre", du lieu "entre-deux"⁶ et du franchissement de la frontière.

L'autre défi consiste à faire du contemporain, de l'ici-maintenant un objet de connaissance, c'est à dire à renoncer à la distance de sécurité épistémique qu'offre la distance temporelle ou spatiale entre sujet et objet. Cette distance marquait traditionnellement le dispositif épistémique en histoire et en anthropologie. On s'inspirera, pour relever ce défi, des réflexions de Michel De Certeau sur la connaissance

5 Régis Debray (1994) fait une remarque dans le même sens : « La pragmatique de la pensée étant notre impensé préféré, nos mauvais objets sont plutôt des non-objets conceptuels. Quiconque cherche » l'« entre », le « à travers », le « par », l'« avec », ces pis aller, ces résidus du Logos, fouille dans les poubelles de la pensée » (p. 106).

6 Comme l'a théorisé, entre autres, Homi Bhabha (1994) pour la situation postcoloniale.

du quotidien, de James Clifford et de Marc Augé sur la crise des concepts de "terrain anthropologique" et de "lieu anthropologique". Clifford montre que le « terrain » pour l'anthropologue n'est plus exclusivement un endroit distant, celui de l'autre culture, où l'on n'accède – géographiquement – que par de pénibles voyages et – langagièrement – grâce au travail d'acquisition de la langue de l'autre. Augé montre comment, dans notre « sur-modernité », se sont créés et multipliés des « non-lieux » qui affaiblissent la consistance du lieu anthropologique sur lequel pouvait s'appuyer la quête cognitive de l'anthropologue. Face au contemporain, donc, les garanties et les certitudes épistémiques ne tiennent plus. C'est surtout dans la relation temporelle à l'objet à connaître que, ici encore, comme l'affirme Peter Sloterdijk (DANS HEGEMANN (2000)), il faut penser contre une solide tradition philosophique qui veut que le travail cognitif soit postérieur et extérieur à son objet. Il faudra renoncer à la sagesse épistémologique que véhicule la figure emblématique de l'oiseau de Minerve.

Chacun de ces trois types et modalités du mouvement en transit demande une attention particulière. Il faudra les aborder à la fois par un travail de théorie et de conceptualisation, d'une part, et par un repérage empirique de ses formes et expressions dans la culture contemporaine, de l'autre. Ce repérage est d'autant plus important que c'est justement la mobilité culturelle qui génère aujourd'hui de nouvelles formes et des modes d'expression encore inédits. Le croisement de ces deux approches devra permettre de rendre compte de certaines mutations que subit aujourd'hui la vie culturelle.

Le chantier d'analyse "locomotion"

Jusqu'à date, la question des dislocations humaines de tout type a fait l'objet de beaucoup de travaux, surtout en sciences sociales et en sciences humaines, et ceci sous des rubriques très diverses: flux migratoires,⁷ exil, réfugiés, diaspora, voyage, tourisme, nomadisme urbain⁸, etc. Ce projet ne vise cependant pas à réécrire l'histoire des dislocations humaines, son intérêt est centré sur leur impact culturel dans la contemporanéité.

Une attention particulière sera accordée à la question du voyage qui s'est attiré un intérêt soutenu de la part de plusieurs disciplines : historiens, anthropologues, sociologues se sont penchés sur les diverses pratiques du voyage, tandis que les spécialistes du texte et du discours ont analysé les relations de voyages réels ou fictionnels. Les pratiques du voyage ont beaucoup changé à travers les âges. Récemment plusieurs facteurs ont fait éclater le nombre et les types de voyages différents : notre époque se distingue par de nouvelles

7 À ce sujet l'ouvrage de SOWELL (1996) est indispensable.

8 Le mot anglais pour désigner le nomadisme urbain, *transience*, partage la même racine étymologique que « transit ».

possibilisations matérielles et techniques qui à la fois ont augmenté la vitesse des déplacements et la capacité des moyens de transports et ont démocratisé l'accès économique aux voyages.⁹ Pour ne donner qu'un exemple : si l'immigrant-type du Nouveau Monde de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle quittait l'Europe pour ne guère revenir dans son pays d'origine et s'établir « pour de bon » dans son pays d'accueil avec tout ce que cela voulait dire en termes de langue, de citoyenneté, de formation, d'acculturation sinon d'assimilation et d'identité, aujourd'hui on voit apparaître un type d'immigrant qui ne coupe pas ses attaches avec le pays d'origine parce qu'il peut y retourner avec régularité en raison d'au moins une fois par an,¹⁰ ce qui a pour effet de modifier peu à peu le contenu même du terme d'immigration.

La question du voyage est cependant trop exclusivement tombée entre les mains des études postcoloniales qui ont tendance à réserver le terme de voyage à ceux exécutés par les habitants du centre d'un empire, qui jouissent du privilège de se déplacer librement en périphérie, tandis que les habitants des périphéries ne subiraient que des déplacements forcés (migrations, fuites, déportations, etc.).¹¹ Cette question est à reprendre, afin de pouvoir apprécier toute la variété et considérer toutes l'étendue des différents types de voyages qui se font aujourd'hui, et afin d'en étudier l'impact sur la perception différenciée qu'en ont tous ces voyageurs. Il faudra aussi considérer les différents types de motivation qui amènent les personnes à se déplacer : curiosité, exotisme, aventure, mais aussi dispersion des familles, contrainte économique, répression politique et violence physique.

Pour revenir à toutes les catégories de déplacement confondues, l'hypothèse qui les englobe est la suivante : dans le champ culturel, ces déplacements accrus donnent lieu à un nombre inouï de contacts et a des transferts migratoires.¹² Il s'agira d'analyser l'expression des expériences interculturelles qui en résultent, de même que les nouvelles formes d'expression culturelle. Les notions d'expérience interculturelle et de médiation interculturelle occuperont donc une place centrale pour les analyses dans le domaine de la locomotion.

Dans ce chantier d'analyse de la locomotion, quelques axes d'exploration nous paraissent particulièrement prometteurs parce qu'ils captent bien la représentation de cette mobilité dans des récits de vie : on peut analyser des « biographies mondialisées » (BECK, 1998) ou des « biographies interculturelles » (FRANCESCHINI, 2002). On peut aussi inverser la perspective en s'intéressant à la "vie sociale des choses" (APPADURAI, 1986). Ainsi, dans une constellation de regards croisés entre les biographies des personnes et des "choses", la fluidité de la culture

9 Je ne mentionne ici que deux ouvrages qui rendent compte de ces développements: KAPLAN (1996) et BAMMER (1994).

10 Par exemple les Canadiens d'origine haïtienne qui retournent chaque année dans leur pays d'origine célébrer le carnaval avec leurs amis et leur famille restés en Haïti.

11 Cette problématique est abordée dans le livre édité par CLARK (1999).

12 Pour ce terme cf. GOYER.

contemporaine pourra être examinée, en installant dans la position de « sujet » des instances non-anthropomorphes et en reléguant le sujet humain dans la fonction subalterne de qui facilite la circulation des choses qui, à leur tour, acquièrent de la *agency* dans cette inversion.

Une autre figure de réflexion et catégorie d'analyse intéressante est le chronotope du "non-lieu", tel qu'il a été proposé par Marc Augé; il faudra toutefois la libérer de la négativité que le concept de "sur-modernité" fait peser sur lui chez Augé, pour en faire une figure de pensée du "en transit". D'autres objets d'analyse incluent des pratiques quotidiennes, des textes de témoignage, comme on les trouve par exemple dans la collection éditée par André Aciman (1999) sous le titre *Letters of Transit*, des essais comme celui de Pico Iyer (2000) intitulé *The Global Soul, Jet Lag, Shopping Malls, and The Search for Home*, des récits fictionnels surtout de littérature dite migrante et des films qu'on peut considérer comme des métamorphoses du genre *road movie*. Dans la littérature migrante, j'ai commencé une analyse comparée de représentations - fictions et témoignages mélangés - des migrations internes et externes dans la littérature canadienne.¹³ Pour ce qui est des formes contemporaines dérivées du *road movie*, j'ai commencé à travailler d'une part sur un corpus international qui capte divers types de déplacements provoqués par la mondialisation comme par exemple dans les films *Lamerica*, *Kandahar*, *L'Emploi du temps* et d'autre part sur un corpus national de films brésiliens qui relèvent du genre : *Bye, bye Brasil*, *Central do Brasil*, *Diarios de motocicleta*, *Conterrâneos velhos de guerra* (ce dernier étant un film documentaire sur le sort des personnes déplacées pour la construction de Brasilia).

13 Pour les migrations internes seront considérés des textes de Johnston, Martel, Vanderhaeghe, pour les migrations externes, des textes de Chong, Mezekia, Mistry, Ondaatje, Wiwa.

14 *Erfahrungsschock* - l'expression est de l'historien René Koselleck (2000) qui l'applique à un exemple historique qui a trait à la locomotion : le bouleversement que provoqua l'apparition du chemin de fer dans la perception des relations spatio-temporelles.

15 On pourrait d'ailleurs aussi étudier les efforts culturels déployés pour nous permettre de nous installer, chez nous ou dans des espaces publics, devant et avec les appareillages correspondants pour nos expériences de médiomotion; qu'on pense aux meubles de bureau ergonomiques, à l'évolution des salles de cinéma, à l'architecture des *drive-in-theatres*, etc.

Le chantier d'analyse "médiomotion"

Sans présumer que, mondialement, tout le monde ait accès aux nouveaux médias, c'est sans aucun doute le développement de ces médias et des technologies les accompagnant et les conditionnant qui a provoqué un des plus grands "chocs d'expérience"¹⁴ de notre contemporanéité. L'impact des nouveaux médias représente une véritable révolution anthropologique. Il s'agit aujourd'hui en premier lieu des médias audio-visuels (film, vidéo, télévision). Le terme anglais *motion pictures* comporte d'ailleurs paradigmatiquement la problématique de la médiomotion. Mais déjà la radio et le téléphone, et même l'imprimerie, permettaient de médiatiser le monde réel et de faire "défiler" devant l'appareil sensoriel humain une symbolisation, sinon un simulacre de monde sans que le sujet récepteur ait à se déplacer physiquement.¹⁵ Les nouveaux médias font aujourd'hui intégralement partie de

notre *Lebenswelt* – surtout en milieu urbain – tout en la transformant. Ce ne sont ni simplement des instruments techniques externes maniés par le corps humain, ni des prothèses pour en augmenter la portée et l'efficacité. Il faut en rendre compte en termes d'une *agency* mixte entre l'être humain et la machine, ce qui veut dire qu'on privilégiera une approche d'anthropologie historique sur la réduction de cette problématique à un déterminisme technologique. L'ultime développement est l'hyper-média Internet, capable de prendre en charge et de relayer tous les autres médias, et ceci grâce à la technologie numérique qui permet de traiter son, voix, écriture et image conjointement et sur un même support technique.

Là encore, il s'agit d'une vaste problématique. Ce n'est pas pour rien que la médiologie (sous diverses dénominations) a connu ces derniers temps un essor fulgurant. Force nous est donc de privilégier certains aspects sélectifs. Ce seront trois aspects en particulier qui seront mis en relief : la temporalité, la dématérialisation et les instabilités ontologiques.

Les nouveaux médias – surtout de télécommunication – ont bouleversé l'ordre temporel en instaurant ce que Bauman appelle un régime temporel d'instantanéité. Ce qui est en train de changer, en réalité, c'est la relation entre espace et temps. À bien des égards, le temps n'est plus la mesure d'une conquête progressive de l'espace; l'espace n'est plus un obstacle, puisque les médias permettent son franchissement instantané. En analysant la médiomotion, donc, on découvre un bouleversement majeur des catégories temporelles et en particulier de l'ordre temporel qu'avait instauré la modernité.

Dans un développement concomitant, les médias se dématérialisent et, dans la mesure où ils médiatisent le monde, ils dématérialisent le monde. Cette problématique fut traitée dès les années 1980 par Jean-François Lyotard (1984) et Élie Théophilakis (1985). Certes, il ne faut pas oublier la distinction entre *hard ware* – où nous avons toujours affaire à des machines matériellement présentes dans notre environnement – et le *soft ware* qui nous permet de les faire travailler pour nous. Mais les développements technologiques font en sorte que l'utilisateur de ces machines se trouve devant une boîte noire dans laquelle des flux électroniques obéissent à des lois qui échappent à la compréhension du commun des mortels. L'interface des machines avec le corps humain, cependant, produit des interpellations esthétiques de plus en plus puissantes. Cette immatérialité technologique se matérialise donc dans notre corps et, paradoxalement, le régime médiatique contemporain produit ainsi des « effets d'immédiateté » (MÉCHOULA, 2003) d'une intensité rarement connue.

Finalement, quand, en vertu de cette intensité d'interpellation esthétique, la mobilité médiatique réussit à faire

défiler devant nous, et mieux encore nous enfermer esthésiquement dans des mondes qui n'existent pas; quand le monde médiatisé n'est plus représentation mais construction de toutes pièces d'un monde, nous entrons dans les problématiques qui ont été articulées, récemment, à partir de concepts comme « simulacre » et « virtualité ». La médiamotion nous a fait entrer dans un nouveau régime d'instabilités ontologiques où la question « qu'est-ce qui est réel? » reprend une nouvelle actualité. Dans des recherches antérieures, j'ai relié cette problématique à la résurgence de l'esthétique baroque dans la culture contemporaine : étonnamment, les expériences réelles que nous procurent aujourd'hui les nouveaux média apparaissent comme la réalisation technologique d'un programme esthétique élaboré dès le 17^e siècle.¹⁶ Mais, contrairement à l'époque baroque où les instabilités vécues pouvaient se résoudre dans une projection transcendante, les nouveaux médias accentuent notre sentiment d'être en permanence en transit entre différentes consistances ontologiques du monde sans aucune stabilisation ultime. Comme le cinéma a massivement thématiqué ces questions dans les années 1990, en exploitant habilement les "remédiations" (BOLTER; GRUSIN, 1999) le travail d'analyse se concentrera d'abord sur une série de films qui jouent des instabilités ontologiques tout en les problématisant: *Truman Show*, *The Matrix*, *EXistenZ*, *Strange Days*, *Possible Worlds*, entre autres.

Plus marginalement, le travail portera également sur les multiples combinaisons de locomotion et de médiamotion que notre quotidien, surtout métropolitain, comporte et qui ont un effet de démultiplication presque vertigineuse de l'expérience dynamique: à commencer par les *drive in theaters*, en passant par l'expérience du flâneur (équipé d'un *walkman* et d'un téléphone cellulaire) de la métropole contemporaine jusqu'à la tendance forte que l'étude des marchés a baptisée *connectivity to go*, qui consiste à nous offrir la "médiamotion" en pleine "locomotion" (ex: le téléphone cellulaire, les cyber-cafés, l'accès internet dans la voiture, etc).

Le chantier d'analyse "artmotion"

Dans ce monde en pleine mutation, et contrairement à bien des "morts annoncées", l'art en tant qu'institution et modalité d'expérience n'a pas disparu. On observe au contraire que de nouvelles fonctions lui reviennent. À condition, toutefois, qu'il développe de nouvelles expressions et formes. Et certaines de ces formes s'alignent en fait, comme nous allons le voir, avec la culture en transit en procurant aux récepteurs (qui peuvent être spectateurs, auditeurs, lecteurs, et souvent les trois à la fois) une expérience esthétique qui s'inscrit dans

16 Cf. entre autres MOSER; GOYER (2001) et MOSER (2000).

la grande mobilité de la culture contemporaine. C'est cet aspect particulier qu'on essaie de capter ici par le néologisme de « artmotion ».

Mais précisons d'abord que, malgré les affluences accrues aux musées et aux expositions d'art, nous n'avons pas affaire ici à un phénomène culturel de masse comme c'était le cas pour les chantiers « locomotion » et « médiamotion ». L'accès à cette expérience particulière du "en-transit" est limité aux visiteurs des musées d'art contemporain et des galeries où exposent les artistes qui sont actifs aujourd'hui. On ne parle plus ici de culture de masse, de *mass-media*, d'industrie culturelle, mais de production artistique au sens traditionnel du terme: il s'agit du cercle étroit de l'art comme un sous-système culturel et social d'accès restreint. Ce qui ne veut point dire que l'art soit resté traditionnel dans ses formes et expressions. Bien au contraire, nous assistons aujourd'hui à une tendance forte selon laquelle l'art se déplace vers ses modalités "installation" et "performance", impliquant souvent l'intervention de dispositifs techniques sophistiqués.

Dans le genre de la *performance* on reconnaît immédiatement l'aspect dynamique dont il est question ici, dans la mesure où la processualité temporelle et événementielle de la performance s'inscrit sans problème dans la culture vécue comme un permanent en transit. La performance capte du « en-transit » le moment passager et unique, bien que toujours renouvelé, du mouvement, du passage: c'est un passage unique, c'est passager, cela se passe maintenant.¹⁷

Et l'*installation*? À première vue elle semble se situer au pôle opposé, du moins le verbe « installer » contenu dans ce terme le suggère-t-il. L'œuvre d'art conçue comme installation semble verser dans la stabilité, la permanence. En fait, dans beaucoup de cas – ceux qui nous intéressent ici – l'artiste établit un dispositif fixe, souvent très complexe. Mais ce dispositif est conçu pour faire vivre une expérience à un spectateur-auditeur. Souvent ce dernier doit, lui ou elle, entrer dans ce dispositif, le traverser ou du moins entrer en contact et en interaction avec lui. Et c'est dans cette expérience interactionnelle que nous retrouvons le mouvement, la mobilité, l'expérience du « en-transit ».¹⁸ Beaucoup d'installations sont en fait des mises en scène d'un passage dont le spectateur-auditeur doit faire l'expérience, souvent de manière participative. On pourrait presque dire que l'art-motion combine la locomotion et la médiamotion, du moins est-ce le cas dans certaines installations contemporaines qui impliquent des médias.

Pour illustrer la « artmotion », je donnerai ici brièvement en exemple trois installations récentes. La première date de 2001; elle est de l'artiste canadienne Jana Sterbak et s'intitule *Dissolution*. Cette installation comprend un groupe de chaises

17 Pour ne mentionner qu'une parmi de nombreuses réflexions récentes sur performance et performativité: PARKER; SEDGWICK (1995).

18 Cette mobilité est aujourd'hui introduite même dans les installations fixes des musées d'art traditionnels. Et ceci par les spectateurs-critiques qui commencent à intégrer dans leur analyse des tableaux leurs propres déplacements, l'atmosphère changeante en termes de luminosité, sonorité et spatialité. L'intérêt porte désormais moins sur un objet d'art isolé que sur l'expérience qu'on en fait dans un site dont les matérialités contribuent à l'expérience esthétique. Cf. par exemple les analyses de BAL (1999, 2001).

placées dans un espace vide. La particularité de ces chaises: leurs pattes et structures montantes sont en tuyau de métal, un matériau solide qui correspond à la stabilité qu'on exige d'une chaise. Le siège proprement dit et le dossier, cependant, sont en glace. Ce second matériau est porteur d'une temporalité particulière, puisque, sous l'effet de la température ambiante, la glace fondra. En quelques heures, sa solidité se dissoudra en liquidité: d'où le titre "Dissolution". Grâce à l'instabilité et à la temporalité éphémère du matériau "glace" toute l'installation reçoit une dynamique négative: les chaises s'autodétruiront par dissolution, et ce processus a lieu devant les yeux des spectateurs. L'œuvre transite entre le solide et le liquide, entre stabilité et dissolution; elle met en scène un passage auquel nous assistons en spectateurs.

Cette œuvre, à première vue toute statique, vit de la dynamique temporelle-matérielle inscrite dans le choix du matériau "glace"¹⁹ et de son articulation ironique, sinon paradoxale, par rapport à l'attente de stabilité et de permanence associées à la fois à l'objet "chaise" et, traditionnellement, à l'œuvre d'art.

Le second exemple est de l'artiste américain Gary Hill et date de 1999. Il s'intitule *Midnight Crossing*. Il s'agit d'une installation visuelle. Le spectateur entre dans un vaste espace plongé dans l'obscurité. Il a le temps de s'habituer à l'obscurité avant qu'un écran géant, placé en avant et en hauteur, commence à scintiller. Peu à peu une image émerge de l'obscurité. Littéralement, de nos yeux, nous tâtons cette surface lumineuse où nous devinons et désirons l'image émergente. Nous anticipons plusieurs fois les contours de l'image en formation par des hypothèses gestaltistes. La lenteur du processus est presque insupportable. A peine sortons-nous de cette attente active et tendue et identifions-nous l'image qu'un éclair de lumière stroboscopique vient l'effacer en la noyant dans sa clarté subite que nos yeux ne supportent pas. Ironiquement la lumière, dont en principe est faite l'image, a détruit l'image. Et le processus recommence.

Cette installation nous fait transiter avec une lenteur insupportable de l'obscurité à la lumière, et nous oblige à prendre conscience du fonctionnement de notre appareil sensoriel-perceptif. Elle insiste sur le pur devenir de l'image, sur son émergence, mais ne nous permet pas de nous arrêter sur l'être de l'image. Elle nous oblige à faire le travail de la perception au ralenti et à en prendre conscience par l'impossibilité de sauter ses étapes d'indécision entre les premières sensations et la solution gestaltiste. "Normalement", dans le quotidien, c'est-à-dire en situation non artistique, nous ne retenons de ce parcours que le résultat. Cette installation nous plonge donc dans l'expérience d'un « en-transit »

¹⁹ Jana Sterbak travaille avec une variété impressionnante de matériaux, des plus durs et durables (pierre, métal) jusqu'aux plus malléables et périssables, en particulier des matériaux organiques: chair, sang, transpiration, animaux, entre autres.

fondamental qui peut être lu comme une allégorie de notre perception changeante du monde.

Le troisième exemple est de l'artiste américano-iranienne Shirin Neshat. Il est également de 1999 et s'intitule *Soliloquy*. Cette installation utilise deux écrans qui se font face des deux côtés d'une salle oblongue. Sur les deux écrans jouent simultanément des films: il s'agit du déroulement d'une journée dans la vie d'une femme, d'un côté dans une ville occidentale (Albany, New York) de l'autre dans une ville du Moyen Orient (Mardin, en Turquie). Alternativement, l'une des deux femmes semble observer l'autre dans ses activités quotidiennes. L'actrice est Shirin Neshat elle-même. Le film met en scène le regard croisé, le va-et-vient entre les deux modes de vie qu'a connus l'artiste elle-même à tour de rôle, et plus généralement la situation entre deux mondes qui fait constitutivement partie de l'expérience de migration.

Du point de vue de l'expérience esthétique, l'installation crée le vécu d'un entre-deux, le passage forcé entre les deux positions. Le spectateur ne peut jamais capter dans le même champ visuel les deux films, le dispositif spatial étant calculé par l'artiste pour qu'on ne puisse focaliser les deux en même temps. Il doit donc tout le temps décider "où donner de la tête" et faire des va-et-vient entre les deux écrans sans pouvoir arrêter son choix définitivement, à moins de perdre la moitié de l'installation. Il reste - nécessairement - esthésiquement en transit.

De manière très différente, et surtout avec des moyens technologiques différents, ces trois œuvres-installation, de par leur concrétude esthétique et par leur dispositif proposent et imposent au spectateur-auditeur un même genre d'expérience du passage, de l'instabilité, du « mouvement-entre », d'une dynamique de l'être en transit.

Ce genre d'œuvre d'art nous engage dans une art-motion que je n'hésite pas à verser au compte de la culture en transit. Mais ces installations ne nous font pas que participer à cette culture. Non seulement l'expérience esthétique qu'elles nous procurent en fait-elle intégralement partie, mais, en plus, elle la prépare comme on prépare une expérimentation de laboratoire qui extrait un aspect particulier du réel, la réfléchit et nous permet de la vivre dans un *framing* qui nous amène-et nous oblige même-à amorcer une réflexion sur l'être-en-transit, et ceci au niveau fondamental qui est celui de notre relation esthétique au monde et de son captage phénoménal qui sous-tend toute problématique de transfert. Grâce au *framing* artistique nous pouvons acquérir ainsi une connaissance sur la culture en-transit même qui règne à l'extérieur du cadre institutionnel appelé "art". C'est ainsi que ce genre d'œuvre

d'art nous procure un surplomb cognitif sur l'être en transit tout en nous y plongeant avec nos sens.

Ces trois exemples suffisent pour montrer que les stratégies artistiques pour arriver à générer cette expérience d'un passage, d'un entre-deux dynamique, d'une transition éphémère et précaire sont multiples et variées. Les analyses dans ce chantier seront guidées par l'hypothèse suivante: un grand nombre d'installations contemporaines procurent au spectateur une expérience esthétique de l'être en transit, expérience qui met en scène des aspects sélectifs du "en transit" de la vie culturelle *at large*, doublés d'une réflexion critique qui est induite par cette expérience esthétique.

Le découpage de la mobilité culturelle en trois différents types de mouvement et la constitution de trois chantiers d'analyse distincts est une stratégie de recherche qui ne doit cependant pas nous faire oublier que ces trois types de mouvement sont le plus souvent combinés de manière complexe dans notre vécu quotidien. Il est important donc de penser et d'articuler aussi la manière dont ils se superposent et se compénètrent. À cet égard, l'œuvre de l'artiste canadienne Janet Cardiff peut nous servir de modèle paradigmatique puisqu'elle a créé un genre d'installation artistique qu'elle appelle *walk* ou *promenade* et qui intègre les trois types de mobilité avec un raffinement inégalé. Il s'agit là d'une des réalisations artistiques les plus pertinentes pour la problématique de la culture en transit.

Voici, succinctement, le principe de l'*audio-video walk* de Janet Cardiff: A un lieu déterminé, le « promeneur » se fait remettre des écouteurs et une caméra vidéo. Au point de départ de la promenade, il met en marche les bandes sonore et vidéo. Ces deux enregistrements le guident à travers un site réel et concret.²⁰ Désormais, tout en affrontant les aléas de ce monde réel, il sera en même temps exposé à cet autre monde qui lui parvient par les appareils qu'il porte sur lui en déambulant. Ces deux mondes différents peuvent être synchronisés, mais la plupart du temps les bandes sonore et vidéo rapportent une réalité médiatisée en contraste avec le vécu immédiat du « promeneur ». En fait, il vit comme dans un état perceptivement schizophrénique où deux types de réalité atteignent son appareil sensoriel et sollicitent simultanément son attention.

Pendant que, médiatiquement guidé, il est ainsi engagé dans sa déambulation réelle sur un site réel, il ne cesse de faire face simultanément à deux réalités, l'une relevant du monde réel dans lequel il se déplace (locomotion) et l'autre d'un monde virtuel transmis par des appareils médiatiques (médiamotion). Son expérience esthétique consiste donc à être ballotté entre ces deux réalités, à faire le passage du médiat à l'immédiat, à négocier entre les interpellations potentiellement contradic-

20 Le choix de ces sites réels relève toujours du local. L'œuvre intègre ainsi activement des données locales en termes de géographie, d'histoire, d'architecture, etc. qui font l'objet d'une recherche approfondie de la part de l'artiste, mais le principe du *walk* peut être déplacé mondialement. Ainsi, Janet Cardiff a-t-elle déjà réalisé des œuvres de ce genre à Londres, Rome, Münster, Montréal, São Paulo, entre autres. Sa création artistique s'inscrit de la sorte entièrement dans la mouvance mondialisante tout en contredisant concrètement la thèse de l'homogénéisation de la culture.

toires et à donner sens à son double vécu. Il se trouve en transit entre deux mondes sans pouvoir opter pour l'un ou pour l'autre. Il transite, voilà ce qui résume son expérience de l'œuvre d'art dans laquelle il est par ailleurs physiquement engagé par la déambulation. Le mouvement de son corps reprend la mobilité du monde environnant tout en y introduisant la résistance d'une esthétique de la lenteur.

Dans un certain sens donc, les *walks* de Janet Cardiff résument tout le projet qui porte sur la dominante en transit dans la culture contemporaine. Ce genre artistique original réussit à capter les trois dimensions et chantiers du projet qu'il faut par ailleurs continuer à travailler séparément et examiner, chacune, empiriquement et analytiquement dans sa logique propre.

Resumo

Como analisar a grande mobilidade e instabilidade da cultura contemporânea? Este texto apresenta, em estado de projeto, uma pesquisa que visa a apresentar respostas a essa questão. A fim de garantir acesso analítico ao dinamismo cultural em que vivemos, propõe-se a distinção de três tipos de movimento: a loco-moção (o deslocamento físico dos seres humanos), a mídia-moção (a experiência de um mundo em movimento proporcionada pela mídia) e a arte-moção (a experiência estética em movimento proporcionada por certas obras de arte, sobretudo as instalações). Primeiramente, trata-se de conceitualizar e de examinar esses movimentos em separado, para, em seguida, estudar suas convergências em situações concretas.

Palavras-chave: *mobilidade cultural; estética; tecnologias da comunicação, arte; análise cultural.*

Referências

- ACIMAN, André (Éd.). *Reflections on exile, identity, language and loss*. New York: The New York Press, 1999. (Letters of transit).
APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

- _____. (Éd.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BAL, Mieke. Pour une histoire pervertie. In: GOYER, Nicolas; MOSER, Walter. *Résurgences baroques: les trajectoires d'un parcours transculturel*. Bruxelles : La Lettre Volée, 2001. p. 61-87.
- _____. *Quoting Caravaggio: contemporary art, preposterous history*. Chicago : Chicago University Press, 1999.
- BAMMER, Angelica (Éd.). *Displacements*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. *Liquid modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.
- BECK, Ulrich. *Was ist globalisierung?* Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- BHABHA, Homi. *The location of culture*. London: Routledge, 1994.
- BÖHME, Gernot. *Asthetik: Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- BOLTER, Jay; GRUSIN, David. *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- CLARK, Steve. (Éd.) *Travel writing and empire, postcolonial theory in transit*. London: Zed Books, 1999.
- DEBRAY, Régis. *Manifestes médiologiques*. Paris: Gallimard, 1994.
- FRANCESCHINI, Rita (Éd.). *Biographie und interkulturalität*. Tübingen: Stauffenburg, 2002.
- GOYER, Nicolas. *Transferts généalo-giques et transferts migratoires*. Disponible dans: <<http://www.transfertsculturels.uottawa.ca/fraconf.asp>>.
- HEGEMANN, Carl (Éd.). *Glück ohne Ende: Kapitalismus und Depression II*. Berlin: Alexander Verlag, 2000.
- IYER, Pico. *The global soul, jet lag, shopping malls, and the search for home*. New York: Alfred A. Knopf, 2000.
- KAPLAN, Caren. *Question of travel: postmodern discourses of displacement*. Durham: Duke University Press, 1996.
- KOSELLECK, René. *Zeitschichten*. Frankfurt: Suhrkamp, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. Les immatériaux. *Parachute* 36, [S.l.], p. 43-48, 1984.
- MAFFESOLI, Michel. *Le temps des tribus: le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*. Paris: Klincksieck, 1988.
- MÉCHOULA, Éric. Inter-médialités: le temps des illusions perdues. *Inter-médialités*, [S.l.], n. 1, p. 9-27, 2003.

MIEKE, Bal; GONZALEZ, Bryan. *The practice of cultural analysis: experiencing interdisciplinary interpretation*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

MOSER, Walter. Puissance du Baroque: de l'instabilité ontologique dans les nouveaux médias. *Barroco*, [S.l.], v. 18, p. 189-206, 2000.

_____; GOYER, Nicolas (Éd.). *Résurgences baroques: trajectoires d'un processus transculturel*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2001.

PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofky (Éd.). *Performativity and performance*. London: Routledge, 1995.

SOWELL, Thomas. *Migrations and cultures: a world view*. New York : Basic Books, 1996.

THÉOPHILAKIS, Élie. *Modernes et après: les immatériaux*. Paris: Autre-ment, 1985.