

# La pensée nomade

## et

# Les nouvelles mobilités artistiques contemporaines

par **Fabrice Raffin**

Sociologue, Directeur de recherches de S.E.A. Europe à Paris, spécialiste de l'analyse des pratiques culturelles, artistiques et de la ville. Il mène depuis une quinzaine d'années des travaux sur la reconversion des friches industrielles et marchandes en espaces culturels. Il est auteur de l'ouvrage *Friches industrielles – Un monde culturel européen en mutation*, Editions l'Harmattan, 2007 et co-auteur de l'ouvrage *Les Fabriques : Lieux Imprévus*, Edition de l'imprimeur, 2000.

<http://www.fabrice-raffin.com>

Le principe de mobilité intervient à différents niveaux du processus artistique. Néanmoins, ce principe concerne rarement l'ensemble du processus de création et de ses composantes. La mobilité peut intervenir avec plus ou moins de force, de sens et en combinaison variable sur au moins cinq niveaux de ce *procès* : les artistes, leurs œuvres, les publics ou encore les dispositifs de création et de diffusion. Cinq niveaux donc, qui, assemblés de manière chaque fois originale peuvent prendre des formes et des sens des plus similaires aux plus radicalement différents pour définir des mobilités artistiques.

Si, dans le monde des arts, la mobilité constitue un principe nécessaire de diffusion voire de création, *le nomadisme artistique* relève d'une référence à la fois plus large et plus profonde si l'on considère le statut de l'artiste aujourd'hui et les contours du monde de l'art<sup>1</sup>. Précisément, le nomadisme n'est pas seulement un mode de mobilité physique, « selon la lecture que Deleuze fait de Nietzsche, il est *une forme de pensée* qui suit une ligne de fuite qui ne se laisse pas prendre dans les mailles des forces institutionnelles. »<sup>2</sup>.

Cette forme de pensée est constitutive de la figure de l'artiste dès le 19<sup>ème</sup> siècle. Néanmoins, paradoxalement, elle n'implique pas systématiquement la mobilité physique, tout au moins, elle combine rarement les cinq formes de mobilités évoquées. Au 19<sup>ème</sup> siècle, la pensée nomade est avant tout *une posture* fondée sur une défiance

---

<sup>1</sup> H.S. Becker a montré combien la production artistique était redevable de l'intervention de nombreuses catégories de personnes et ne se limitait pas à la seule activité de l'artiste. Le processus de production artistique inclut aussi bien l'acte de concevoir et de réaliser l'œuvre, que l'ensemble des étapes qui mènent à sa diffusion auprès du public et qui chacune influent sur sa forme finale. Outre l'artiste, l'ensemble des personnes qui prennent part à ces différentes étapes de la production de l'œuvre jusqu'à sa diffusion constituent ce qu'il appelle la chaîne de coopération artistique. Par ailleurs, le réseau d'activités coopératives comprenant tous ceux qui contribuent à l'élaboration de l'œuvre jusqu'à son état final, et qui, pour ce faire, partagent des modes de pensées conventionnels, constituent un monde de l'art. Dans, - *Les mondes de l'art.*- Paris : Flammarion, 1992.

<sup>2</sup> Angélica Madeira, *L'itinérance des artistes et la constitution du champ des arts à Brasília – (1958 – 2005)*, Ed. Université de Brasilia.

des pouvoirs et mœurs d'une époque, une « machine de guerre »<sup>3</sup> qui n'implique pas le déplacement, l'échange ou la confrontation directe. Elle apparaît plus comme un mode d'opposition au « monde bourgeois », à l'académisme, à l'État, qu'un nomadisme physique ou un « mouvement social » au sens strict.

Les modifications des mondes de l'art contemporain, l'ensemble des expériences pointées au cours du colloque « *Nomadisme, nouveaux médias et nouvelles mobilités artistiques en Europe* »<sup>4</sup> est au contraire ancré dans la mobilité de manière croissante. Cette évolution exponentielle de la mobilité dans les arts ne se mesure pas tant en distance parcourue que par le fait qu'elle touche toujours plus à l'ensemble des étapes de la création, de la conception à la diffusion, concernant simultanément les 5 critères de la mobilité artistique cités ci-dessus.

Pour le dire autrement, la pensée nomade *est en acte* dans certaines formes de mobilités artistiques contemporaines. D'un simple principe, d'une posture, elle deviendrait un principe de mise en œuvre. C'est du moins ce que nous proposons de reconnaître et de nuancer maintenant.

### **Mobilités exponentielles - Échanges croissants - Fougue communicationnelle**

Il n'y a rien d'étonnant à voir aujourd'hui des artistes emprunts de mobilité croissante et de fougue communicationnelle dans un contexte de réduction des distances spatiales par les technologies du déplacement, leur « démocratisation » (voitures individuelles, avions, trains à grande vitesse) et de développement des technologies de l'information (outils et réseaux numériques). Dans ce contexte cependant, la pensée artistique nomade et les artistes empruntent d'autres chemins. La notion de pensée nomade se voudrait ici une métaphore pour appréhender des postures artistiques mobiles différentes dans leur agencement et montage, similaires dans leur démarche.

Ainsi, la notion de pensée nomade semble rapprocher des arts hétéroclites contemporains, au-delà de mobilités diverses par leurs formes, par leur mise en œuvre, leurs moyens véhiculaires, l'accompagnant aussi. Serait-elle unificatrice de mobilités artistiques par rapport à la mobilité d'autres acteurs sociaux, économiques par exemple. Quels liens précis cependant entre cette pensée nomade et les mobilités artistiques contemporaines ?

La pensée artistique nomade va puiser au 19<sup>ième</sup> siècle dans l'autonomisation d'un « champ » où le monde de l'art se construit sur la figure d'un individu qui affirme son individualisme et son identité créatrice. Plus précisément, cette logique de l'art nomade si l'on suit Deleuze et Guattari dans leur « Traité de nomadologie » pourrait se décliner selon plusieurs caractères.

### **Hydraulique, tourbillonnaire, hétérogène, problématique**

Ce serait d'abord un art qui à l'instar d'une science archimédienne se développe excentriquement, suivant un *modèle* « *hydraulique* », par opposition à un ancrage

---

<sup>3</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Traité de nomadologie : la machine de guerre », dans *Mille Plateaux*, pp434-527, Les éditions de Minuit, 1980.

<sup>4</sup> 21 et 22 février 2007 au Théâtre Paris-Villette.

solide. Ce serait donc un art fluide. Pour ces arts, le flux est leur consistance même, leur nature.

La consistance peut s'entendre comme forme esthétique, mais relève aussi du propos, d'un contenu, dans le sens où le flux permet une forme d'interrogation sur le monde particulière. C'est bien par le mouvement, la mobilité, que l'art nomade tente de produire un autre point de vue, souvent critique sur le monde, une vision mise en forme par et dans le mouvement.

*L'hétérogénéité* caractérise ensuite l'art nomade comme un art qui « s'oppose au stable à l'éternel, à l'identique au constant ». Suivant « un modèle de devenir et d'hétérogénéité »<sup>5</sup>. Dans la pensée nomade, *le point sédentaire n'existe que pour repartir*, support, *relais* du mouvement, relais d'inspiration aussi. En effet, le mouvement physique rejoint ici la métaphore et devient principe de création. En même temps qu'elle est mouvement physique, la pensée nomade est un principe d'inspiration qui se nourrit des découvertes successives des voyages, du mouvement continu, sans arrêt.

La métaphore *tourbillonnaire* vient ensuite caractériser cette pensée nomade comme ses productions. Tourbillonnaire, dispersée non plus rectiligne, ouvertes sur des espaces non-fermés et indéfinis<sup>6</sup>, les mobilités ne sont donc pas linéaires, pas plus que les formes produites. Sortant de l'art enclos montré dans un lieu unique et défini, l'art nomade se jouerait « dans un espace ouvert où les choses-flux se distribuent au lieu de distribuer un espace fermé pour des choses linéaires et solides (...). Dans un cas on occupe l'espace pour le compter dans l'autre on le compte pour l'occuper ».

Enfin, le modèle nomade est *un modèle problématique* et non plus théorématique. « Tandis que le théorème est de l'ordre des raisons, le problème est affectif, et inséparable des métamorphoses ». La critique dans le mouvement renvoie au pointage de problèmes. Et l'on retrouve la notion de « critique ». L'art nomade découvre au fil du voyage, mais il ne se limite pas à découvrir les réalités. La découverte est problématique, problématisée et l'art nomade la met en forme, formes tourbillonnaires, hétérogènes et fluides, selon un ordre affectif et critique plutôt que raisonnable.

Les arts nomades sont ainsi des arts du brouillage qui refusent la clarté rationnelle des espaces lisses à la fonction établie. Hydraulique, fluide, hétérogène et problématique, le mouvement est aussi principe de diffusion de l'art nomade. Et la diffusion, ce moment où l'art s'arrête pour se montrer, interroge l'espace. Qu'ils arrivent avec un chapiteau, une structure gonflable, un conteneurs, la présence de l'artiste, son projet, redéfinissent l'espace, le requalifie dans l'éphémère ou à plus long terme.

Mais les mêmes notions réapparaissent qui, au moment de la monstration aussi, s'opposent à un art circonscrit, lisse et attendu. L'espace lui-même ne semble plus pouvoir être appréhendé par l'artiste comme limité, formaté, cadré. On retrouve dans ce rapport à l'espace, l'idée de Richard Sennett lorsqu'il écrit : « Il y a un type de clarté que nous voulons éviter : le paysage urbain « lisible » de Kevin Lynch, des lieux qui ne

---

<sup>5</sup> G. Deleuze, F. Guattari, id.

<sup>6</sup> « Le trajet nomade a beau suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il n'a pas la fonction du chemin sédentaire qui est de distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part, et en réglant la communication des parts. Le trajet nomade fait le contraire, il distribue les hommes (ou les bêtes) dans un espace ouvert, indéfini, non communiquant. » G. Deleuze, F. Guattari.

parlent que de leur identité fixe en fonction, (...), de la classe sociale ou de l'usage qu'on doit en faire»<sup>7</sup>. « Le génie de la stérilité propre aux aménageurs » pour reprendre un autre terme de Sennett, est alors remis en cause par l'art nomade.

### **Formes et contenus : symétrie, asymétrie, dissymétrie**

Ce goût pour le complexe, l'irrégulier, cette attirance pour ce qui n'est pas uniforme, l'hétérogène, rappellent les propos de Simmel sur l'esthétique à partir des catégories de symétrie et d'asymétrie.

Pour Simmel, la symétrie et l'asymétrie, sont des catégories essentielles de l'esthétique et du niveau d'évolution de cette dernière dans la « société » et donc de la « société » elle-même. Pour lui, « le degré inférieur de la pulsion esthétique s'exprime dans une construction systématique qui enserme les objets dans une image symétrique »<sup>8</sup>. Il poursuit que lorsque la vie « s'est pénétrée d'entendement, de calcul, d'équilibre, alors seulement le besoin esthétique se réfugie dans l'opposé, recherche l'irrationnel et la forme extérieure de l'irrationnel, l'asymétrique ». Si la question d'une évolution et donc de la supériorité d'un jugement esthétique par rapport à un autre reste délicate, il faut néanmoins constater la pertinence des catégories de Simmel pour les arts nomades. Peut-être faut-il alors employer un autre terme, celui de *dissymétrie*, pour mieux exprimer la notion de désordre propre à cette esthétique tourbillonnaire et paradoxalement organisée sur cette même base.

La dimension esthétique fait aussi le lien entre différents aspects de la vie sociale. À l'opposée des ordres symétriques, la posture du nomade est toujours une vision à l'écart, une posture de « recul », concernée par la vie sociale mais vue du dehors.

L'art nomade affirme ainsi une logique de l'extériorité, « une pensée qui met en rapport immédiat avec le dehors, avec les forces du dehors ». Esthétique de l'extériorité, elle s'adresse (critique) aux formes du Vrai (cartésien) du juste (kantien) et du droit (hégélien). Cette logique d'extériorité est avant tout une pensée de la contestation. « Mais la forme d'extériorité de la pensée n'est pas du tout une autre image qui s'opposerait à l'image inspirée de l'appareil d'État. C'est au contraire la force qui détruit l'image et ses copies, le modèle et ses reproductions, toute possibilité de subordonner la pensée à un modèle du Vrai, du Juste ou du Droit. »<sup>9</sup>

La contestation porte une autre critique récurrente, plus précise. Une interrogation de la « société de consommation » à qui la pensée nomade reproche de gommer la qualité des choses, leur identité, leur beauté. Ils voient dans la nécessité économique la raison d'un utilitarisme nuisible à l'expression de la nuance, du dissymétrique et finalement de ce qui renvoie dans la perspective simmélienne à la notion de "vie". Ils opposent à l'homogénéité aseptisée un foisonnement inventif perçu comme typiquement humain auquel ils veulent laisser sa libre expression, incertaine, non canalisée.

Une lutte contre les « modernités économiques » et techniques peut se lire ici. Elle n'est pas anodine et conduit à une redondance matérielle et esthétique de la relation à la ville sur laquelle nous allons revenir. Un goût pour des formes et des modes d'appréhensions passés, traditionnels même si le tout semble beaucoup renvoyer à l'imagination ou l'idéalisation parfois la caricature.

---

<sup>7</sup> R. Sennett.- *La ville à vue d'œil* - Paris : Ed. Plon, 1992.

<sup>8</sup> G. Simmel.- *Sociologie et esthétique*.- texte paru dans.- *La tragédie de la culture*.- Ed. Rivages, 1994.

<sup>9</sup> G. Deleuze, F. Guattari, op. cit.

Mais une fois encore il faut noter un paradoxe. Parce qu'à d'autres moments en effet, soucieux de faire les choses de manière efficace, pris par le temps et le manque de moyens, les porteurs de projets mettront les questions d'aspects et les principes au second plan. Dans ce même texte, Simmel attirait l'attention sur une corrélation entre la conception esthétique et les projets de société, les organisations sociales. En termes d'organisations et de projets politiques il opposait alors le socialisme et le libéralisme à partir de deux conceptions esthétiques différentes. Pour lui, l'esthétique asymétrique, « laisse s'épanouir chaque élément en toute indépendance, à partir de ses propres conditions, faisant ainsi apparaître l'ensemble sous l'aspect d'un phénomène sans règles, ni régularités »<sup>10</sup>.

### **Art excentrique – excentré - centrifuge**

La question spatiale n'est pas réglée. Pour paraphraser Deleuze et Guattari, « on dirait que toute un art nomade se développe excentriquement ». Excentriques et excentrés, de fait, actuellement, les projets artistiques nomades contemporains se multiplient à l'écart des villes. Leurs points d'attache se situent en périphérie, plus ou moins lointaine, beaucoup ont leur « base initiale » en zone rurale, entre les villes. Ils ne se développent jamais au centre ville. L'excentricité des formes rejoint l'excentricité urbaine, le fait d'être excentré, à l'écart des centres, des centres urbains.

Il y a dans cette excentricité spatiale une mise à l'écart simultanée des centres de décision politique, du pouvoir politique urbain. Mais il faut s'interroger sur ce qui relève de la volonté, du désir, d'une décision dans le fait de se situer ainsi à l'écart. Pour des formes artistiques qui n'auraient pas la légitimité de stationner au centre trop longtemps, la mobilité serait contrainte, velléité centriste. Comme si cette mobilité était le moyen de revenir parfois, mais ponctuellement dans le centre ville.

L'excentricité spatiale de l'art nomade est donc aussi une excentricité politique. Le principe critique évoqué plus haut est ici à considérer à nouveau. La dimension critique de l'art nomade s'adresse au politique. L'art nomade est une forme d'art de l'écart ou des limites, « une machine de guerre »<sup>11</sup>. Il faut noter avec Deleuze qu'à l'instar de la science nomade l'art nomade n'est pas nécessairement en « opposition de principe » à l'institution, mais il suit sa propre force, sa propre logique, son propre savoir-faire et un rapport particulier au territoire. Il est porteur ainsi de la limite, son mouvement interroge les logiques territoriales du sédentaire, limites politiques aussi. Trouble fait venu de l'extérieur pour mieux interroger les systèmes d'acteurs locaux, l'ordre local établi. S'il n'est pas toujours dans une logique critique, le simple fait d'être élément extérieur trouble le jeu local, provoque l'interrogation, le dérangement parfois.

Comme « la science d'État ne cesse pas d'imposer sa forme de souveraineté aux inventions de la science nomade », on peut se demander en matière d'art dans quelle mesure, l'État ou l'institution impose sa souveraineté aux créations de l'art nomade. Comme en matière de science, le processus à l'issue du développement de l'art nomade sur les limites serait une intégration à un art étatique. Dès lors, la question posée est la

---

<sup>10</sup> G. Simmel, *ibid.*

<sup>11</sup> « La machine de guerre est l'invention des nomades (en tant qu'elle est extérieure à l'appareil d'Etat et distincte de l'institution militaire). A ce titre, la machine de guerre nomade a trois aspects, un aspect spatial-géographique, un aspect arithmétique, un aspect affectif. », G. Deleuze et F. Guattari, *Ibid.*

suiuante : l'art nomade doit-il toujours être intégré à un moment aux forces institutionnelles ? Être artiste nomade est-il une étape d'une carrière artistique dont la reconnaissance institutionnelle conduit à la sédentarité et à l'utilité pour un pouvoir ? Cet artiste qui « revendique l'individualisme et une singularité radicale (...) ne se laisse pas prendre dans des modèles binaires et espaces carrés (...) doit se libérer des forces sédentaires de la morale et de la religion pour s'adonner à la tâche de la création. Cela équivaut à errer, comme celui qui parle toujours un langage étranger, dans une langue étrangère, même s'il parle sa langue maternelle »<sup>12</sup>

### **Art nomade, écart au monde et construction de soi**

La posture à l'écart de l'art nomade ne renvoie pas qu'à un principe artistique. Elle est aussi une volonté d'expérimentation de vie. Une recherche individuelle identitaire qui ne soit pas orientée par des valeurs ou des normes imposées. Principe artistique la pensée nomade relève alors autant d'un mode de vie et participe de la construction de soi.

Le voyage est l'épreuve individuelle et collective ainsi que l'occurrence d'invention d'un dispositif du déplacement qui englobe la totalité de la vie des individus. Nomades à temps plein, la mobilité est aussi pour eux un rapport au monde et un élément de construction identitaire. La mobilité se fait alors moyen échappatoire, « l'errance devient libératrice »<sup>13</sup>, moyen de rencontrer des contextes aux normes sociales variables, d'un endroit à l'autre, moyen dans le mouvement d'inventer ses propres valeurs, d'expérimenter une organisation de vie.

Si l'on retrouve bien l'opposition aux institutions dans cette revendication d'autonomie et d'indépendance, on retrouve aussi la forme de libéralisme évoquée plus haut et une pensée individualiste poussée à l'extrême. L'artiste nomade qui revendique la singularité radicale, en un privilège qu'il s'octroie par l'itinérance fuyante. Il s'agit surtout de préserver par le mouvement, de relais en relais, des espaces/temps dégagés des contraintes sociétales pour créer d'autres organisations, expérimenter d'autres valeurs, de manière interne, sur des modes individuels ou collectifs restreints.

À ces niveaux se retrouve la posture critique sur le monde et une volonté de « changer les choses » qui marque la pensée nomade même si cette volonté de changement n'est pas dirigée précisément et qu'elle est portée par la mobilité elle-même. Reste à savoir si avec l'art nomade, la construction d'alternative de vie sera conservée à des fins collectives quasi-tribales ou réinvestie dans le monde, dans l'espace public, par l'art peut-être ?

---

<sup>12</sup> Angélica Madeira, *L'itinérance des artistes et la constitution du champ des arts à Brasília* – (1958 – 2005) – Professeur et chercheur, attachée au Département de sociologie de l'Université de Brasília.

<sup>13</sup> Dirait-on pour paraphraser G. Simmel. Voir, *Disgressions sur l'étranger*, texte paru dans *l'Ecole de Chicago*, Présentation Y. Grafmeyer- I. Joseph, Aubier, 1979. A noter que la figure de l'étranger de ce point de vue est bien éloignée de celle du nomade. L'étranger, écrit Simmel, « n'est pas le voyageur qui arrive un jour et repart le lendemain, mais plutôt la personne arrivée aujourd'hui et qui restera demain, le voyageur potentiel en quelque sorte : bien qu'il n'ait pas poursuivi son chemin, il n'a pas tout à fait abandonné la liberté d'aller et venir ». Le voyageur qui arrive un jour et repart le lendemain serait plutôt le nomade tel que décrit ici.