

CHOSSES PENSÉES

AU SUJET DE PENSÉE NOMADE, CHOSE IMPRIMÉE

« Le lyrisme ne peut être radié par le modernisme, il ne peut qu'être réprimé. » T.J. Clark

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, Le Grand Tour est un moyen, pour les jeunes hommes, européens et de bonne famille, de parfaire leur éducation artistique en compagnie d'un tuteur à la découverte en grandeur réelle des chefs-d'œuvre attestés qui jalonnent l'histoire de l'art des pays qui font référence (Allemagne, France, Grèce, Italie, Pays-Bas...). C'est ainsi que les jeunes mâles issus des hautes classes de la société découvraient aussi, souvent, autre chose : appréhension de la différence culturelle, mais aussi un ensemble d'expériences hors du berceau social originel, voire une expérimentation de la nature humaine dans toutes ses dimensions – y compris sexuelle. Le Grand Tour induit une expérience du déracinement, une pédagogie par l'exploration – bien sûr guidée, bornée par les conventions de l'époque, encadrée par une définition de ce qu'il faut avoir alors vécu – de la vie. Du Grand Tour, l'on revient changé, voire chargé et pas uniquement riche d'un vernis culturel, de galons militaires ou de monnaie sonnante et rébuchante : on en retourne symboliquement appauvri, dépossédé de certaines certitudes, délesté de formes inculquées. On désapprend, on oublie, on ignore : sédimentation mémorielle, produit des échanges et des rencontres, confrontation avec d'autres paysages, transferts immatériels de savoirs, imbibation invisible d'altérités.

En 1989, l'atelier Pensée Nomade, Chose Imprimée (encore baptisé atelier Christophe Colomb) propose à un groupe d'étudiants de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux de se rendre à Séville pour une durée encore courte (les séjours seront progressivement allongés), affirmant par là même la nécessité de ce déplacement pour l'éducation, pas seulement artistique. L'école a alors lieu ailleurs, dans une ville autre, dont on ne connaît pas les codes, ni la langue, ni les histoires. C'est l'acte de naissance d'un projet qui ne choisit pas Séville au hasard : aux grands monuments culturels à contempler du Grand Tour, PNCI substitue une ville envisagée comme le creuset d'une Europe au croisement des cultures. C'est le « port fluvial le plus riche d'Europe » qui accueille les premières expériences, un lieu de transactions, de migrations, de confrontations. Une intense cohérence qui est résumée dans une phrase : « Il y a le monde que l'on pense et celui que l'on heurte ». Les premiers ateliers sévillans sont aussi une manière d'inscrire le projet au cœur d'une autre cartographie culturelle, ouverte aux cultures populaires. Aux visites des œuvres majestueuses, se superposent l'expérience du flamenco, de la semaine sainte ou des figures artistiques de l'underground espagnol. Aux beaux arts se substituent le pouvoir de l'inquiétante étrangeté des savoirs véhiculaires.

D'emblée, est posé un paradigme singulier : alors qu'une école d'art a encore généralement pour objectif premier de conduire ses étudiants vers la constitution d'un projet pouvant s'affirmer sur une scène artistique définie, PNCI construit une dérivation qui les mène vers autre chose, qui ne se définira progressivement que dans l'expérience de cet inconnu, qui se refuse aux mises et aux paris, aux parodies d'avant-gardes, aux prophétisations artistiques comme aux réactions, aux protections dans l'enceinte de l'école. Le geste premier de l'atelier n'est pas d'ouvrir la porte d'une salle vide dans laquelle les étudiants sont invités à prendre place pour y installer leur espace de travail à demeure. Il est de déplier une carte et de pointer une destination mystérieuse vers laquelle le groupe se destine. En route.

LE TOUR

Dès Séville, la pédagogie de PNCI n'a pas pour cadre un lieu traditionnel d'enseignement : dans un ancien bar désaffecté, réquisitionné pour l'occasion, « l'école » des artistes s'installe, dans une autre forme d'institution, un espace symbolique de passage, nourri d'un autre type d'échanges — rencontres improvisées, amitiés d'un soir, discussions enflammées par l'alcool. C'est un geste qui en appelle aussi à l'histoire de l'art, envisagée au travers d'un autre prisme que celui des Lumières : le bar, espace obscur, lieu des conversations secrètes et des complots, représente un hommage non dissimulé aux avant-gardes artistiques et politiques du xx^e siècle qui y ont trouvé (ne citons que Dada et les situationnistes) leur espace de convergence avec la sphère sociale, là où les manifestes peuvent être fomentés à proximité de la rue. Le lieu de l'étude n'est pas la salle de travail blanche, abstraite de l'institution pédagogique, mais on s'engage ici dans une pratique de terrain ouvrant la pratique de l'art à celle du *fieldwork*. Ainsi, la découverte des tableaux de rue de Murillo s'oppose aux critiques mondaines de Velasquez, et rejoint les études des pratiques de la *street food* comme sujet de travail engagé dans la réalité d'une culture entremêlée. Plus qu'une actualisation du Grand Tour, PNCI se pose alors d'emblée comme une exploration autant artistique qu'anthropologique, réinventant la fonction du voyage au sein d'un projet d'éducation artistique.

Le motif de l'exploration est abordé d'emblée par les premiers projets à Séville. En ce sens, certains intitulés des ateliers de 1989 à 1992 sont emblématiques. « Archives des Indes » ou encore « Christophe Colomb : un portrait par jour » évoquent, non sans distance, l'histoire des découvertes des Nouveaux Mondes. Or, loin de proposer une traversée des océans à la recherche de « terres vierges », PNCI, bien au contraire, offre aux jeunes artistes participant-e-s une plongée dans l'envers même de ce que l'on appelle une zone blanche : Séville est envisagée comme une matière culturelle à la densité rare, au spectre social extrêmement large, saturé. Histoire de l'art avec un grand A,

pratiques populaires, explorations linguistiques, manifestations *mainstream*, folklore identitaire, tendances à la standardisation de la ville globale : c'est sur une carte opacifiée par le tissage de ces multiples pratiques que les animateurs de PNCI proposent de se déplacer, pour opérer une série d'incursions de l'ordre d'une archéologie du présent. L'exploration, dès lors, prend le statut d'un voyage à la fois spatial et temporel, frayant dans le tissu culturel de la ville selon plusieurs méthodologies.

Ethnographes observateurs et participants à la manière d'un Franz Boas au début du xx^e siècle, les étudiant-e-s sont immergés dans un contexte au sein duquel ils sont invités à réaliser des projets (expositions, publications) en lien avec les acteurs locaux. Folkloristes à la manière des premiers savants intéressés par la question au xviii^e siècle, ils étudient la permanence de traditions passées et leurs réinventions continues dans le présent, pour en faire, avec les moyens de l'art, des œuvres. Historiens des récits mineurs, oubliés, ils rejouent, peut-être sans le savoir, les méthodes des figures intellectuelles de la microhistoire, travaillant à l'étude des destinées individuelles pour produire une image inédite d'une ville traversée de figures inoubliables mais invisibles. À ces méthodes « académiques », s'adjoignent d'autres pratiques critiques plus récentes qui composent le bagage théorique que PNCI emporte avec l'atelier : on peut y déceler l'empreinte des *cultural studies* et leur intérêt pour *La culture du pauvre* (Richard Hoggart), mais également des *visual studies* naissantes et surtout l'immense impact sur la culture des artistes de la *rock critic* et de sa passion des anecdotes et des notes de bas de page, son désir pulsionnel de rendre hommage aux « héros oubliés » (à l'instar d'un écrivain tel Nick Tosches).

Dès lors, que faire ? Partir ailleurs, à la manière de Claude Lévi-Strauss, qui entendait sa propre position d'ethnographe ainsi : « Qu'est-ce au juste qu'une enquête ethnographique ? L'exercice normal d'une profession comme les autres, avec cette seule différence que le bureau ou le laboratoire sont séparés du domicile par quelques milliers de kilomètres ? Ou la conséquence d'un choix plus radical, impliquant une mise en cause du système dans lequel on est né et où on a grandi¹ ? »

Comme l'ethnographe, PNCI choisit précisément ses contextes d'intervention en fonction d'une cartographie retraçant, de manière nécessairement fragmentaire (il ne s'agit pas pour eux de donner une leçon de cartographie totalisante, globale, mais plutôt une image composée, intuitive, essayiste), les trajectoires des échanges culturels au cœur desquels Bordeaux apparaît dès lors comme tout autre chose qu'une ville bourgeoise et tranquille, lovée au cœur de la Gironde et de la Garonne. La ville devient dès lors une cité ouverte sur un port lui-même donnant sur l'Océan, elle opère comme lieu d'échange

1. Claude Lévi-Strauss, 1955, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, p. 435.

et de repli, traversé de tensions culturelles, révélant directement le rôle historique qu'elle tint dans les transactions humaines, économiques et culturelles qui présidât à l'établissement des colonies. Mais PNCI ne se contente pas de cette contextualisation historique : les circulations de populations entre le Sud de l'Europe et l'Amérique Latine, la question des marges de la francophonie, ou encore les échanges d'influence majeurs entre l'Europe et les États-Unis, sont les axes qui structurent sa démarche.

À l'opposé, en ce sens, du modèle historique du Grand Tour, qui proposait une éducation individuelle, forgeant une sensibilité singulière, nourrie de l'histoire de grandes figures, PNCI apparaît comme une entreprise pédagogique ouvertement politique tournée vers les formes minorées par les récits officiels. L'atelier entend créer les conditions d'une exploration collective, frayant dans le système culturel de son temps pour y trouver d'autres modèles au travers d'un double mouvement. D'un côté, PNCI désavoue le contexte dans lequel l'enseignement de l'art est dispensé. Refusant le modèle de l'atelier « en nom propre », centré autour de la figure charismatique du maître — le grand artiste — enseignant aux jeunes artistes les règles présidant à l'élaboration d'une œuvre valable, PNCI se forme en trio d'artistes prenant le nom même de son mode opératoire. De l'autre, l'atelier, au-delà d'un déni des codes de l'enseignement artistique, propose une abolition des termes artistiques eux-mêmes dans son intitulé. Pas d'art, de médium, de technique évoqués. Simplement, brandis comme un slogan, deux termes articulent le projet : une pensée nomade, une chose imprimée.

À PROPOS DE L'ART

Hasard de la chronologie, l'acte de naissance en actes de PNCI coïncide exactement avec la publication d'un livre posant des questions similaires en termes théoriques : *Au nom de l'art* de Thierry de Duve qui, en pleine tourmente « postmoderniste » s'essaie alors à une archéologie de la modernité (le sous-titre du livre). On ne pourra ici, faute de temps et d'espace, explorer en détail le contexte théorique et culturel dans lequel naît PNCI. 1984, date postmoderniste par excellence, est selon les animateurs de l'atelier une date clé pour l'élaboration de leur projet. Emanation du duo d'artistes/graphistes 4 Taxis (Michel Aphenbero et Danielle Colomine) rejoints rapidement par Jean Calens (en 1990), PNCI se réfère en effet directement à cette date précise car elle correspond à celle de la création de la revue de graphisme californienne *Emigre* (elle-même ouvertement inspirée par *4 Taxis*, la revue, dixit *Emigre* elle-même, dixit 4 Taxis eux-mêmes), dans l'instant de l'apparition des ordinateurs personnels. En guise de simple évocation des convergences de questionnement, l'on ne peut se refuser de citer de Duve questionnant le statut problématique de l'art après Duchamp dans l'instant des appropriationnismes et simulationnismes, terrain instable sur lequel PNCI construit son

projet. Enseigner l'art en 1989 ne peut plus s'effectuer comme si le xx^e siècle n'avait pas existé, comme si le readymade n'avait pas été inventé, comme si des générations entières d'artistes n'avaient pas engagé un dialogue avec lui, pour lui, contre lui, en tentant de l'oublier ou en ne se fondant que sur son indépassable radicalité : « [...] ou bien le statut ontologique de l'œuvre d'art est un ensemble vide, ou bien il est l'ensemble infini ; soit rien n'est art, soit tout peut l'être » résume brillamment de Duve. Et comme une invitation qui aurait presque pu être écrite par PNCI en guise d'introduction à son projet, il conclut son paragraphe : « Comme les risques sont identiques à ce niveau qu'au niveau premier et qu'il s'y ajoute le risque d'une régression infinie dans les métathéories, vous adopterez peut-être alors la stratégie des contre-exemples choisis ou construits pour réfuter tour à tour les théories de l'art existantes, et que vous testerez dans tous les "mondes possibles" ». »

« À propos de l'art ne faut-il pas conserver le nom et changer la chose secrètement ? » est une phrase énigmatique qui apparaît en guise de titre de la publication que PNCI produit à l'issue du voyage à Buenos Aires en 2008. Censée avoir été écrite par Roberto Bolaño dans son ouvrage *2666*, publié en 2006, elle jaillit en espagnol sur la page de titre à la manière d'un étrange slogan en forme d'interrogation. Pour autant, le livre de Bolaño, qui se réfère à plusieurs reprises à Duchamp (notamment dans le cadre d'une série de scènes dans lesquelles l'un des protagonistes réalise un rituel « absurde », celui de suspendre un livre à une corde à linge pour lui faire prendre la poussière dans son jardin), ne semble pas, après une lecture attentive, comporter cette citation. Une enquête auprès des animateurs de PNCI révèle une autre source possible, qui serait un entretien, à bâtons rompus, de son auteur avec Enrique Vila-Matas à Barcelone à propos de ce roman... Une source qui n'a jamais pu être vérifiée... Voici un exemple de la méthode de PNCI qui brouille volontairement les pistes. La phrase n'en perd pas, bien au contraire, sa valeur de manifeste, bien que son origine soit incertaine. Elle évoque, voire invoque cette volonté forcenée de forcer les limites mêmes de la pratique artistique : à l'autre bout de la chronologie de PNCI se trouve cette conclusion du texte de Michel Aphenbero et Danielle Colomine en introduction du livret de Séville de 1990 : « Dernières lignes : dernière mesure. Saviez-vous que c'est au cours d'une ultime tentative pour mesurer la distance du ciel à la terre avec son pinceau (en fait, le but de sa vie), que Murillo a dégringolé du haut de son échafaudage (Cadix, Iglesia Santa Catalina, 1681) et qu'il en est mort ? »

Même objectif, mêmes méthodes : utilisation de sources obscures, anecdotes au cœur de la grande histoire, jeux avec le mythe et une forme d'héroïsme déchu, PNCI travaille à la constitution d'un contre-corpus de savoirs qui ouvre une faille dans le récit du projet moderne en faisant de l'expérience vécue une réserve d'outils conceptuels pour

2. Thierry de Duve, 1989, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit.

penser l'œuvre dans son champ toujours plus étendu. Les publications de PNCI composent alors une sorte de récit « apocryphe » de l'histoire de l'art, dans lequel les figures tutélaires effectuent des opérations de débordement des frontières sans pour autant réussir à transformer nécessairement leur entreprise idéale en une « œuvre » dans « le champ de l'économie » (PNCI). Le fait que l'entretien supposé de Bolaño avec Vila-Matas, écrivain passé maître dans l'art de l'imposture aux sens auctorial, littéraire et philosophique du terme, ne peut que renforcer cette idée d'une idée : il est avant tout, ici, question d'un projet, l'art, répétons-le au risque de la redite, est pour PNCI la pensée d'une chose : deux termes si ouverts qu'ils induisent directement le « n'importe quoi » que Thierry de Duve traduit en « mondes possibles » : mesurer la distance du ciel à la terre avec son pinceau ne représente-t-il pas l'un des gestes artistiques à la fois les plus absolus, les plus absurdes, poétiques, impossibles ?

L'activité de l'artiste, son travail, chez PNCI, sont deux notions centrales. Dans le contexte du « tour », elles sont nécessairement débarrassées des logiques d'atelier au sens de lieu de production fixé qui donne naissance à une série continue d'objets destinés au marché. Elles sont aussi imaginées selon d'autres critères de valeur : Arthur Cravan, poète et boxeur dadaïste apparaît comme une figure de référence pour les deux expériences catalanes de 1997 et 1998 : en tant qu'individu ayant fait de sa vie une œuvre et de son œuvre sa vie — sans pour autant produire d'autre objet que le récit de son activité excentrique. L'activité devient attitude, le geste artistique se concentre sur l'acte quotidien d'exister en tant qu'artiste dans une société dans laquelle l'inscription, le journal, voire les médias deviennent les réceptacles des récits d'une vie de touriste au sein d'une société que l'on rejette, ainsi que Clement Greenberg le formule de manière limpide dès les années 1950 : « Le plus grand changement que l'industrialisme (avec le protestantisme et le rationalisme) ait introduit dans la vie quotidienne réside peut-être dans cette séparation radicale et presque absolue du travail et des loisirs. [...] En conséquence, les loisirs ont été réduits et identifiés à un moment de passivité — un moment où l'on reprend son souffle, un interlude, une occupation périphérique — tandis que le travail devenait l'aspect central et positif de la vie, l'unique occasion d'accomplir ses aspirations les plus hautes. [...] Une fois l'efficacité universellement prise pour règle, elle devient vite compulsive et pèse comme un sentiment de culpabilité. [...] de même que personne n'est jamais assez vertueux, personne n'est jamais assez efficace. [...] Dans de telles conditions, la seule solution que je puisse entrevoir pour la culture consiste à en déplacer le centre de gravité carrément au sein du travail. S'agirait-il là d'une nouvelle forme d'activité dont le produit, cessant d'être le fruit du loisir, ne s'appellerait plus culture³ ? »

Ceci dit, la phrase « À propos de l'art ne faut-il pas conserver le nom et changer la chose secrètement ? » reste pour autant tout aussi énigma-

3. Clement Greenberg, 1953, « The Plight of Culture », in *Art and Culture: Critical Essays*, Boston, Beacon Press, 1961, p. 32.

4. Guy Debord, 1988, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, p. 15

tique. Pourquoi faudrait-il changer « secrètement » la chose que PNCI revendique comme étant d'emblée comme indéfinie, et donc insaisissable ? N'est-ce pas contradictoire avec l'idée même que PNCI se soit défini en dehors du cadre même de l'art en tant que nom (cf. de Duve), envisagé dès lors comme limite conceptuelle ? C'est ici que Guy Debord entre en scène : la phrase elle-même rappelle une phrase de Debord : « Les méthodes de la démocratie spectaculaire sont d'une grande souplesse, contrairement à la simple brutalité du diktat totalitaire. On peut garder le nom quand la chose a été secrètement changée (de la bière, du bœuf, un philosophe). On peut aussi bien changer le nom quand la chose a été secrètement continuée⁴ [...] »

C'est bien de guerre dont il s'agit, d'une guerre touchant à l'économie même des pratiques artistiques et culturelles, et l'un des enjeux de PNCI est ce secret que les publications ne sauront percer, voire amplifier. Si l'on ne saurait voir une entreprise ouvertement situationniste dans le projet de l'atelier, il n'est pas totalement impossible d'y déceler les traces d'une vision de l'existence comme achèvement ultime de l'œuvre, projet que Debord mena avec radicalité, au point, à l'instar de Duchamp, de délaisser rapidement les formes traditionnelles de la pratique artistique pour y préférer une éthique de la rétention, du jeu et de la stratégie. C'est aussi comme cela que PNCI pourrait être envisagé, comme une entité « guerrière » au sens philosophique du terme, qui se refuse à l'art tout en jouant avec ses contours, ses acteurs, ses modes opératoires. Evoquant le texte de l'historien de l'art T. J. Clark, PNCI pourrait tout aussi bien poser une autre question : Pourquoi l'art ne peut pas tuer l'internationale situationniste ? La question restera ouverte, justement parce que la pensée nomade contourne ces questionnements, venant d'ailleurs, allant nulle part, comme potentiellement partout...

C'est ainsi qu'à partir d'une définition aussi ouverte de l'œuvre (d'art) se fonde PNCI comme projet paradoxal d'enseignement : ouvrant à tous les possibles, intergénérationnel, évidemment mixte et populaire, l'atelier construit une communauté imaginaire de migrants, et à travers les expériences qui se succèdent de la Catalogne à Los Angeles, de Bruxelles à Rome et Naples, ce qui est éprouvé, ce sont autant les limites de l'école elle-même que celles de la pratique, de la position de l'artiste, de son attitude, proposant autant de nouvelles hiérarchies, de nouvelles formes, comme de nouvelles relations. La philosophie de l'éducation a cette force de la pratique, et a fortiori de l'enseignement de cette pratique face à celle de la théorie, qui est de ne pas se refuser, justement, au paradoxe, à l'incertain, au tâtonnement.

Le réseau que met en œuvre PNCI est un réseau d'individus et de communautés autres, de références et d'expériences historiques qui

font acte d'hospitalité pour les communautés de jeunes artistes qui se succèdent au sein du projet; mais aussi un réseau de collaborateurs où enseignants et enseignés travaillent collectivement à la constitution d'un ensemble de connaissances qui s'actualise dans des pratiques artistiques souvent éphémères et s'enregistre dans des publications fragmentaires aux formats différents. Elles s'accumulent, se collectionnent, s'archivent et surtout se disséminent, se réinventent et se diffusent dans l'instant afin de développer le réseau. Pour ce faire, PNCI n'impose pas de méthode a priori mais crée les conditions d'un équilibre instable, propre à la création de situations propices à l'émergence de formes inédites, (re)créatrices. L'idée paradoxale est bien de « déscolariser » l'école, de sortir des sentiers battus, d'échapper aux cadres de l'institution pédagogique tout en restant rattaché au champ de l'éducation et d'étudier les résultats de cette quête collective et empirique, heuristique d'une extériorité scolaire aux marges de l'école d'art.

PNCI agit dès lors comme un laboratoire hors-sol qui invente sa méthode au rythme de sa propre recherche, dans l'inconnu de l'expérience commune, partagée par enseignants et enseignés. Comme le rappelle l'historien Carlo Ginzburg, la méthode de la recherche « véritable », celle qui traque l'inconnu, ne peut se formuler qu'a posteriori: citant l'anthropologue Marcel Granet, il affirme que pour le chercheur comme dans le cadre de tout travail de laboratoire, « la méthode, c'est le chemin après qu'on l'a parcouru⁵ » Rappelant l'éthymologie grecque du mot méthode metà-odòs, signifiant « après le chemin », il cite Bruno Latour: « la vie d'un laboratoire [...] est bien plus confuse et désordonnée » qu'il n'y paraît. D'où l'importance cruciale des publications adossées au projet de PNCI, qui retracent le parcours, voire l'errance, les erreurs et les trouvailles, les réussites, comme les failles et les abandons, propres à toute exploration digne de ce nom.

Il s'agit d'une méthode qui annonce de manière presque visionnaire, dès les années 1980, ce que deviendront miraculeusement la production et la diffusion du savoir à l'heure d'Internet mais également les critiques qui leurs seront adressées, notamment au travers des myriades de phénomènes de réinvention/déstabilisation de la forme totalisante de l'Encyclopédie. Faisant face aux coups de boutoir des tenants des institutions encyclopédiques clamant la nécessité d'une « police du savoir » sur Internet face à l'entreprise toujours plus influente des projets libres et coopératifs — qui induisent une marge nécessaire d'incertitude inhérente à toute entreprise de ce type, et donc de distance face à l'imposition d'une définition quelle qu'elle soit: produit d'une institution identifiée ou d'une communauté anonyme d'écrivain/lecteurs comme dans le système Wiki. Jean-Noël Lafargue, maître de conférences à Paris-VIII, ancien administrateur de Wikipédia énonçait récemment: « On entendra toujours les

5. Carlo Ginzburg, 1992, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard.

6. Gilles Deleuze, 1973, « Pensée Nomade », in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 354.

7. Jacques Rancière, 2008, « Préface », in William-T Jr. Lhamon, *Peaux blanches, masques noirs: Performances du Blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, Paris, Éditions de l'Éclat, p. 12.

défenseurs de l'Internet « civilisé » se plaindre, car la liberté de faire et de dire inspire la méfiance. Ceux-là préféreront la censure au désordre, n'admettront jamais la valeur pédagogique de l'erreur ou de la mise en danger du savoir établi. Ils ne croient pas à l'éducation mais au dressage. » PNCI ne saurait renier une telle déclaration.

AILLEURS

La « pensée nomade », notion empruntée à Gilles Deleuze qui l'a utilisée à plusieurs reprises, révèle dès lors une autre dimension politique du projet: « On sait bien que dans nos régimes les nomades sont malheureux: on ne recule devant aucun moyen pour les fixer, ils ont peine à vivre⁶ » écrivait-il en 1973. Oui, dans le système de l'éducation aujourd'hui et peut-être plus encore que dans les années 1990, qui apparaît (malgré lui?) comme un triste reflet de l'opprobre que jette la société sur les populations nomades, le fait de n'être affilié à aucun lieu fixe pose un problème institutionnel et social crucial: il questionne celui des identités mouvantes, instables, changeantes face à celles, fixes, enregistrées, classifiées.

PNCI, en produisant ses propres « choses imprimées », établit symboliquement ses propres « papiers d'identités » mobiles et changeants. Focalisant le projet, dès Séville, sur ce qu'ils nomment les cultures populaires, PNCI s'appuie sur ce « bagage » que tout migrant emporte avec lui, la chose la plus légère et immatérielle que transporte tout individu en condition diasporique: ses savoirs, savoir-faires, ce que l'on a pu nommer sa culture ou plutôt — pour contourner ou refuser toute connotation distinctive, ou distinction comme aurait pu le dire Pierre Bourdieu — d'expérimenter la condition singulière, nécessairement collective, de la constitution progressive d'un ensemble de savoirs déracinés, voués au partage: des lores. Des « lores sans folk », comme a pu l'écrire Jacques Rancière: non pas des traditions culturelles amenées par des étudiant-e-s/touristes à des populations avides de « partages d'exotisme », mais bien la tension commune vers la composition « d'une matrice de savoirs, de récits et de pratiques qui, à l'inverse, est tout entière affaire de circulations » Rancière écrit à ce sujet: « Le propre de ce lore est d'être le produit d'une multiplicité de circulations entre les lieux, les races et les règnes. Cela veut dire aussi que ce propre est de circuler et de faire circuler les récits et les gestes, les images et les signes. Les faire circuler, cela veut dire non seulement leur faire connaître de nouveaux territoires, mais aussi les faire partager par des groupes qui peuvent en faire des usages inverses ou des usages pris eux-mêmes entre des pôles opposés⁷. »

Ainsi, le mode de circulation des lores représente l'opposé d'une « colonisation » culturelle: il est un creuset d'échanges libres, au risque du chaos évoqué plus haut et qui est propre à la logique de l'expérience, comme au risque de la mésinterprétation, voire de

l'incompréhension. PNCI n'entend pas, alors, produire un sens (unique) réconciliant les termes de la rencontre entre les participants et les accueillants, mais observer sans crainte les heurts, les tensions nés des guerres à l'œuvre aujourd'hui dans les relations culturelles. Ce n'est pas un hasard si le Capitaine Cook apparaît dès les premiers ateliers comme une figure de référence : célèbre explorateur anglais, il périt à la fin du XVIII^e siècle aux mains d'une population cannibale qui l'avait initialement accueilli avec bienveillance.

Cette approche première d'une dissidence artistique s'inscrit historiquement dans la filiation des migrations d'artistes : Marcel Duchamp, exilé à New York, avait réalisé une série d'œuvres « en valise » après avoir lui-même importé aux États-Unis, dans ses bagages, des œuvres de son ami Constantin Brancusi. PNCI ne garde ainsi comme simple trace de ses voyages que des choses « imprimées » : vecteurs culturels reproductibles circulant à la manière des productions culturelles des populations dispersées (on pense aux livres et aux disques analysés par Paul Gilroy dans son livre sur *l'Atlantique noir*, où les outils des populations dominantes — les industries culturelles blanches — sont utilisés pour créer une communauté — noire — à distance), ils sont également, plus pragmatiquement, des objets que l'on peut simplement emporter avec soi, qui tiennent dans une simple valise. Mais PNCI n'est qu'en partie une entreprise nomade : mobile transitoirement, elle se déplace temporairement, dans le cadre de l'idée projetée dans le présent de l'atelier, qui garde une base fixe à Bordeaux. Comme le rappelle Deleuze, « [...] le nomade, ce n'est pas forcément quelqu'un qui bouge : il y a des voyages sur place, des voyages en intensité, et même historiquement les nomades ne sont pas ceux qui bougent à la manière des migrants, au contraire ce sont ceux qui ne bougent pas, et qui se mettent à nomadiser pour rester à la même place en échappant aux codes⁸. »

PNCI se déplace pour favoriser ce nomadisme d'intensité, ce déplacement mental du participant. Le groupe ne voyage pas uniquement pour aller voir ailleurs, mais pour voir ce que ce voyage produit à l'intérieur même du corps social du groupe, comme à l'intérieur même du corps biologique de « l'acteur » du projet. Dans le cadre du voyage à Ibiza en 2005, ce sont deux textes écrits sur l'île qui sont principalement utilisés comme point de départ : l'un par Raoul Hausmann et l'autre par Walter Benjamin. Le lien établi entre le tourisme de masse qui inonde Ibiza et l'amnésie est alors totalement lié à l'expérience insulaire elle-même.

Sur l'île, la recherche, collective, coopérative, forme ici plus que jamais communauté, la limite topographique de l'espace reflétant la limite même du groupe qui fait sécession, dans l'enclave de l'espace séparé du monde. Elle anime le groupe dont les contours se dessinent

et forment deux objectifs contradictoires et « productifs » au sens où ils amènent à une définition séparatiste de la communauté (l'atelier PNCI évolue à l'extérieur de l'école, à l'instar d'une bulle, séparé, selon des règles d'organisation propres, spécifiques, différentes), tout en proposant de redéfinir les cadres mêmes de la pédagogie, voire de l'art (au travers d'un processus d'ouverture intuitif des frontières de l'éducation artistique et des frontières de la pratique de l'art elle-même).

Du Grand Tour à *La Grande Evasion*, il n'y a donc qu'un pas, régulièrement franchi par PNCI et toléré par l'institution pédagogique. Celle-ci consent à garder en son sein cette enclave dont l'intimité, voire le secret, propres à tout fonctionnement d'un laboratoire, se doivent d'être préservés. La fermeture est ainsi essentielle à cette entreprise qui rejoue les codes d'une utopie qui se doit d'inventer ses propres règles : « ici comme ailleurs, c'est la clôture qui permet le système, c'est à dire l'imagination » écrit Roland Barthes au sujet de l'utopie⁹. Et dans le même temps, l'enseignement s'entend selon deux principes ouvrant radicalement les frontières : 1/ Celles de l'enseignant-e-s/ enseigné-e-s au travers d'une proposition qui pose les bases d'une approche collective au sein de laquelle les enseigné-e-s apprennent autant qu'ils enseignent aux autres membres du groupe, 2/ Et plus subversif me semble-il : ce qui est appris n'est pas la pratique de l'art en tant que discipline séparée mais en tant qu'ensemble de manières de faire, voire de manières d'être, radicalement distinguées de toute idée a priori de ce que représente une œuvre d'art.

Sur l'île, comme au milieu de la foule, l'expérience devient intérieure. Alors que l'ensemble des îles désertes ont été déjà explorées, que l'exploration se fait tourisme, l'exploration devient intérieure : « Au XIX^e siècle, l'exploration était géographique. Les voyages s'effectuaient au travers des jungles hostiles ou des déserts de glace de l'Arctique dans le but de cartographier les dernières zones blanches sur le globe. Mais, durant le XX^e siècle, la notion d'inconnu a changé. L'exploration s'est tournée vers l'intérieur. Les nouveaux territoires à explorer sont alors la molécule (Niels Bohr), l'inconscient (Sigmund Freud), le langage (Gertrude Stein) ou les frontières de l'esprit (Henri Michaux) ». Et, comme il est d'usage de dire au sujet des expériences psychédéliques, on sait les avoir vécues, mais il est fort difficile de s'en rappeler. C'est là que réside « la pauvreté de l'expérience » dont parle alors l'atelier. Le paradoxe de l'expérience réside dans cette relation ambiguë entre vécu et souvenir, comme si toute expérience vécue intensément ne laissait que peu de traces dans la mémoire, le corps lui-même devenant cette île dont on explore intérieurement les contours. Car les îles « ensevelissent leurs propres morts, exactement comme le vaste monastère qu'est la terre enterre les siens », écrivait Melville.

8. Deleuze, 1973, *op. cit.*, p. 354.

9. Roland Barthes, 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, p. 23.

ROQUEBUSE

La mélancolie induite par l'expérience insulaire n'est pas sans rapport avec la nostalgie propre au déracinement qu'impose le voyage. Le « mal du pays » prend autant les artistes du Grand Tour que les touristes partis trop loin ou trop longtemps loin de leurs terres natales. Pour le nomade, la condition nostalgique est donc inhérente à sa condition d'être sans retour possible au « pays ». En ce sens premier, il est possible de lire PNCI comme un projet qui laisse apparaître une teneur profondément nostalgique qui transpire de l'ensemble de ses publications et ne font que refléter, sans le vouloir peut-être, leur lieu d'origine en miroir : tel Bordeaux, Séville apparaît comme une ville portuaire traversée par un passé glorieux, Los Angeles est une ville séparée du « centre », Oaxaca invite au « culte des morts »... Mais la nostalgie est avant tout induite par le processus du voyage lui-même qui ne prend tout son sens qu'au retour, justement, en terrain connu, sur la terre natale, dans la maison des parents, lorsque la notion même de territoire en est elle-même modifiée. C'est aussi au moment de dire ce qu'on y a vu, expérimenté, sur le moment et puis après, que le regard est différent. Car Le Tour est indissociable de la nostalgie, celle de la terre d'origine pendant le déplacement, mais surtout celle de la distance, de l'ailleurs : conscience modifiée, et désir de retour. Les publications, seules traces pour ceux qui n'ont pas vécu l'expérience du déplacement, sont les uniques objets d'études. Elles ont été conçues au travers de cette pratique singulière comme des récits de voyage (ou travelogues) et reviennent sur le passé immédiat induisant une nécessaire nostalgie.

« La nostalgie peut-elle casser des briques ? » écrit PNCI comme un de ces slogans interrogatifs suspendus. Autrement dit, pour reprendre avec un doux humour distant le titre du film situationniste de René Vienet *La dialectique peut-elle casser des briques ?* (1973), les animateurs de l'atelier posent une question fondamentale : comment, en étant nomades, c'est-à-dire radicalement séparés, explorateurs arrivant « après le chemin » des explorateurs historiques, en arrivant après la fin de l'art, être critiques (et donc politiques) ? La condition même de la nostalgie peut-elle être critique ? Comment agir alors même que l'on est doublement séparé de son objet (historiquement et physiquement) ? Un texte de Paolo Magagnoli pose une question similaire au sujet de l'art qui s'intéresse à l'histoire et postule un concept, celui de « nostalgie critique¹⁰ ». Retraçant les nombreuses critiques adressées à la notion de nostalgie dans l'art des quarante dernières années, depuis les salves de Benjamin Buchloh au sujet de la régression induite par la reprise de motifs liés à l'expressionnisme allemand dans la peinture de Georg Baselitz jusqu'à celles de Fredric Jameson contre le cinéma *mainstream* américain qui se réfère à un passé idéalisé envisagé comme une incapacité à affronter le temps et l'histoire, Magagnoli amène progressivement l'idée que la nostalgie peut être envisagée selon d'autres termes, au travers d'une forme de pluralisme idéologique : « la nostalgie n'est pas toujours ni

10. Paolo Magagnoli, 2011, « Critical Nostalgia in the Art of Joachim Koester », *Oxford Art Journal* 34 (1), pp. 97-121.

11. Stuart Tannock, 1995, « Nostalgia Critique », *Cultural Studies*, v. 9 (3), pp. 453-464(12).

nécessairement liée à une impulsion réactionnaire et, contrairement aux critiques citées plus haut, elle peut être invoquée selon une variété de manières différentes, et induire une inflexion politique ». Il cite en l'occurrence un autre modèle de pensée, issu des études culturelles développé par Stuart Tannock : « La nostalgie, en tant que “structure du ressenti”, évoque un monde passé réévalué positivement en réponse à un monde présent déficient. Le sujet nostalgique se tourne vers le passé pour trouver/construire des sources d'identité, une capacité d'agir, une communauté qui seront ressenties comme manquantes, bloquées, subverties, menacées par le présent... En invoquant le passé, le sujet nostalgique peut être invité à la fuite ou à l'évasion en critiquant, ou surpassant les expériences présentes de la perte d'identité, le manque de capacité d'agir, ou l'absence de communauté. »

Ainsi, si PNCI quitte l'espace dans lequel il existe en tant que « mise en cause du système dans lequel [il] est né et où [il] a grandi » pour reprendre les termes de Lévi-Strauss cités plus haut, c'est donc, en un sens, que ce qui lui manque, c'est la possibilité d'une communauté. Non pas celle, nécessairement, d'un groupe auquel s'identifier aujourd'hui, mais plutôt l'idée même de communauté, comme quelque chose à tenter de construire. Une communauté idéale, qui se conçoit après la « faillite » des utopies de 1968 en France : radicalisations politiques, fuite vers les zones rurales, échappées dans la drogue, sectes mystiques et — bien pire, et de loin — récupérations politiciennes ou création d'entreprises néo-libérales. Non, la communauté qu'appelle de ses vœux PNCI n'est pas une communauté qui aurait eu ses heures de gloire dans les années 1960 ou 70 sous les oripeaux du *Flower Power*. Non, c'est une communauté idéale, qui ne se trouve ni dans les livres d'histoires, ni même peut-être dans les récits mythologiques. C'est une communauté qui n'existe qu'à un seul endroit, dans la chose imprimée, que seule la pensée nomade peut trouver. Ainsi nous trouvons, avec bonheur, dans un livre parlant d'un autre nomade qui ne voyagea pas, et qui resta, comme l'écrit Deleuze, à une place bien fixe « pour échapper aux codes » : Henry David Thoreau. « [...] Socrate ajoute qu'“il n'importe en rien qu'elle [la cité idéale, cité de paroles] existe en quelque lieu, ou à l'avenir”, la participation du lecteur enrachine l'idée que cette vision utopique qui participe de la cité de paroles présentée ici, je la lis déjà, j'y participe — ou je suis invité à y participer. Sous-entendu, je participe déjà à cette transformation de moi-même dont la cité métamorphosée, la cité vertueuse est l'expression. Comme le dit Thoreau au chapitre 5 de *Walden* (« Solitude »), un monde sublime de lois s'accomplit près du notre, comme si notre monde en était irrigué. Et c'est peut-être là une caractéristique de toute œuvre perfectionniste, d'établir cette relation avec le monde de son lecteur. Ce qui est près de moi, c'est, entre autres, ce que j'écoute, peut-être, devant moi, par exemple la lecture du texte de Thoreau *Walden*, plus près que ne pourra jamais l'être l'étang de Walden ; et l'attrait pour le lecteur est de trouver un Walden

sans savoir à l'avance où il se trouve, ni à quoi il ressemble. Et peut-être, ce qui est près de moi, c'est que (quelque chose de) tout cela est mort¹². »

Août 2011. Nous sommes attablés, Danielle, Michel, Tiphany – aujourd'hui ma femme, et la mère de mes enfants – et moi, près de leur cabane en bois familiale sur les hauteurs de Roquebuse, en Dordogne, dans ce Sud de la France si particulier, saturé de cette nature préhistorique, primordiale, totalement sauvage et comme intouchée. Nous dînons au milieu d'un bois peuplé, nous disent-ils, de toutes sortes d'animaux, et nous nous apprêtons à passer notre première nuit dans cette maison à la beauté absolue, lieu de vie séparé réduit au minimum vital, ne bénéficiant ni d'eau ni d'électricité. C'est là que Danielle et Michel, ceux-là même qui inventèrent PNCI quelque quinze années auparavant, ne nous parlent que du futur, du projet de réaliser, ici, près de Lascaux et de sa « reproduction » un « fac-similé », une réincarnation conceptuelle, du temple underground du rock à New York dans les années 1970, le CBGB. Nous parlons d'une communauté à venir, qui a été invitée à construire un chemin reliant le fleuve et la colline, et qui pourra installer, dans le secret des hauteurs, une cité construite de ses propres mains, chacun dessinant les plans de sa propre maison. Nous parlons d'amitié, d'histoire, de ces figures qui composent cette constellation sans autre cohérence affirmée que celle de refléter une expérience : Thomas Lawson, Ralph Rugoff, Xavier Boussiron, Grand Magasin et nous-mêmes sommes attendus, l'invitation est lancée. Rendez-vous l'année suivante. Le lendemain, Tiphany immortalise par une photographie ma première douche prise nu dans cette nature intouchée, face au fleuve et sous les arbres, fixant le ciel bleu gris d'un matin glacé, plein, silencieux.

12. Stanley Cavell, 1993, *Conditions nobles et ignobles : La Constitution du perfectionnisme moral émersonien*, Paris, Éditions de l'Éclat, p. 55.