

Que faire du contemporain ?

Séminaire

Conférence de Peter Osborne

Mardi 9 juin 2026, 19 h

Peter Osborne (1958) est Professeur de Philosophie moderne européenne à l'Université Kingston (Londres), où il dirige le Centre de Recherche sur la Philosophie Moderne Européenne (CRMEP). Il a été éditeur de la revue *Radical Philosophy* de 1983 à 2016. Ses recherches s'intéressent notamment à la philosophie du temps, de l'histoire et de l'expérience, ainsi qu'à l'ontologie historique de l'œuvre d'art, à l'art conceptuel, au comparatisme global, et à la transdisciplinarité dans les arts et les humanités. Parmi ses ouvrages, on trouve notamment *The Politics of Time : Modernity and Avant-Garde* (Verso, 1995), *Anywhere Or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (Verso, 2013), *The Postconceptual Condition: Critical Essays* (Verso, 2018), et *Crisis as Form* (Verso, 2022). Ses essais ont été publiés dans *Artforum*, *October*, *Afterall*, *New Left Review*, et il a aussi écrit pour des institutions artistiques majeures telles que le musée Reina Sofia à Madrid et le musée d'art moderne de Francfort.

di volta in volta

18 Rue Volta, 75003 Paris

Traduction

Peter Osborne : Merci de m'avoir invité à inaugurer di volta in volta comme un espace discursif, plutôt que comme un espace consacré à des projets artistiques eux-mêmes.

Je vais aborder la question que vous avez posée pour votre séminaire avec quelques remarques critiques sur le cadre de cette question. Cela me conduira à tenter de clarifier la problématique critique de la contemporanéité qui sous-tend mon travail sur l'art contemporain¹. J'espère ensuite que nous pourrons en discuter, car cela donne souvent lieu à des malentendus.

Je vais donc commencer par une réponse directe à ce que je considère comme une question rhétorique — et, d'une certaine manière, étrange — : « Que faire du contemporain ? ». Et à cette image de la carte de Boetti datant de 1972 qui l'accompagne (Figure 1).



Figure 1 : *Mappa (Carte)*, Alighiero Boetti, 1972, broderie sur toile. Courtesy Archivio Alighiero Boetti.
Photo : Que faire du contemporain ?, Séminaire (flyer).

Il est assez important que les deux soient associés, car la carte est l'indice, en quelque sorte, de la manière dont vous cherchez à repenser, ou à revenir à une conception plus ancienne de l'interconnexion globale.

C'est une question étrange pour moi parce qu'elle évoque évidemment le célèbre *Que faire ?* de Lénine, ce qui suggère qu'il s'agit, d'une certaine manière, d'une question d'urgence politique et pratique immédiate. On peut rappeler que le sous-titre de la brochure de Lénine est *Les questions brûlantes de notre mouvement*². Mais bien entendu, à mes yeux du moins, « Que faire du contemporain ? » n'est pas

une question pratique immédiate, politiquement urgente. Ce n'est pas une question pratique politiquement et immédiatement urgente car son objet n'est pas une conjoncture politique. Et son destinataire n'est pas un groupe ou une tendance politique particulière, ni un « parti », au sens très général où Marx lui-même employait ce terme. Son objet est un concept abstrait : le contemporain. Que faire de ce concept abstrait, le contemporain ? Et son destinataire est le récepteur anonyme de messages culturels. Il s'agit d'un espace culturel général : le discours sur la contemporanéité. À cet égard, la question nous ramène au roman de Tchernychevski, publié en 1863³, ce roman utopique dont Lénine a volé le titre.

Donc, s'il ne s'agit pas d'une question politique urgente en un sens léniniste, alors que faire du contemporain ?

La réponse évidente, me semble-t-il, est assez simple — mais elle n'est pas pour autant sans difficulté : il s'agit simplement de le comprendre. Nous devons comprendre ce que signifie ce concept, comprendre en quel sens, si nous appréhendons de manière critique ce concept et ses diverses applications, nous pourrions tenter de comprendre cette dimension de l'expérience sociale à laquelle il renvoie — cette dimension de notre propre expérience sociale à laquelle il renvoie aujourd'hui, dans notre présent historique.

Mais, bien entendu, la durée et le caractère du présent historique sont extrêmement variables et assez vivement contestés, selon le lieu depuis lequel cette question est posée. Dipesh Chakrabarty a écrit un article célèbre intitulé *Where is the now ?*⁴. De ce point de vue, le problème que posent toutes sortes de discours sur l'art moderne et contemporain est qu'ils ne parviennent pas à se situer dans un lieu géopolitique déterminé. Ils sont situés dans un lieu géopolitique spécifique, bien entendu, mais ils sont largement dans le déni de leur propre particularité géopolitique.

Cette question du présent historique est donc multivalente. Ce n'est pas la même question selon l'endroit où l'on vit et ce que l'on fait. Or, la carte de Boetti pourrait sembler aborder cette question, mais je voudrais suggérer qu'elle ne la traite pas réellement. En fait, elle la dissimule.

À mon sens, le problème tient en partie au fait que le contemporain, *en tant que tel*, ne constitue pas un objet d'expérience possible ou de transformation directe par la pratique sociale de la politique, puisqu'il s'agit essentiellement d'une structure temporelle du temps historique, fondée sur des interconnexions et des dépendances

sociales qui sont déterminées à l'échelle de l'ensemble global. Et cet ensemble global, en tant que tel, ne peut être pris comme objet direct de l'action, ni comme objet direct de l'expérience.

La question est de savoir comment on peut intervenir, de manière médiée, depuis une position particulière interne à cet ensemble, sans jamais pouvoir saisir cet ensemble, en tant qu'ensemble, autrement que depuis un point de vue spatio-temporel particulier.

Ainsi, la carte de Boetti de 1972, cette carte particulière (Figure 1) — il existe de nombreuses cartes de Boetti — nous présente une carte des drapeaux des États-nations à un moment particulier du processus de décolonisation de l'après Seconde Guerre mondiale, au début des années 1970.

Maintenant, bien entendu, les cartes de Boetti présentent un certain nombre d'aspects historiquement problématiques. À ce stade précoce de la série, par exemple, elle utilise encore la projection de Mercator de 1569, qui agrandit la taille des territoires à mesure qu'ils s'éloignent de l'équateur. Elle n'est donc pas adéquate spatialement, au sens littéral. Par ailleurs, son attachement visuel aux États-nations — particulièrement marqué dans le contexte africain de la décolonisation, où les nouveaux États sont représentés — s'effondre complètement à mesure que l'on se déplace vers l'est. Elle nous donne à voir ce qui relève nettement d'un amalgame typiquement occidental propre à la Guerre Froide, regroupant toutes les Républiques soviétiques et populaires dans une unique mer de rouge. Il n'y a même pas de frontière entre la Chine et la Russie sur cette carte. Du point de vue de l'imaginaire géopolitique, elle présente donc plusieurs limites évidentes.

Pour ma part, il s'agit d'une image de l'imaginaire idéologique occidental d'un monde qui a effectivement pris fin à la fin des années 1980 — il y a plus de trente-cinq ans. C'est une image de la manière dont le monde apparaissait du point de vue de l'Europe avant les années 1980.

Et les cartes changent considérablement après 1990, bien sûr, puisque tous les nouveaux États d'Europe de l'Est commencent alors à y apparaître. La série des cartes de Boetti s'étend de 1971 à 1994, celle-ci n'est donc que la deuxième de la série.

Il y a ensuite la dimension *Arte Povera* de ces œuvres, et la manière dont les critiques qui apprécient Boetti tentent de réhabiliter son travail à travers sa relation

avec les femmes afghanes qui ont brodé les cartes de la série. Toutes les cartes ont été brodées par des femmes afghanes à Kaboul. Il est fait grand cas de cet aspect par ceux qui apprécient la série, et soutiennent — de manière quelque peu fragile, me semble-t-il — que cela relativise, et donc contrecarre, l'eurocentrisme de la cartographie. C'est un argument avancé au nom de Boetti.

Il est également avancé que la diversité visuelle des drapeaux a une sorte de fonction culturelle utopique ; qu'elle implique une sorte d'acceptation des différences ainsi qu'une célébration — et ceci est une citation — des « couleurs, nombres et langues infinies de Babel ». C'est la phrase qui conclut un ouvrage consacré à la série des cartes de Boetti par le critique d'art italien Luca Cerizza⁵.

Je suis un peu sceptique face à cette lecture critique optimiste de Boetti. Pour moi, cette carte est un fantasme culturel de l'UNESCO d'un nationalisme libéral qui se fait passer pour du radicalisme culturel.

J'y vois une œuvre profondément conservatrice, tant sur le plan artistique que politique. Elle célèbre le savoir-faire artisanal des brodeuses afghanes, mais elle ne fait rien pour améliorer ou transformer leurs conditions de travail. Elle ne s'adresse pas à elles en tant que femmes au travail. Et son rapport au nationalisme est, au mieux, je pense, ambigu. Elle tire parti de l'imaginaire de la libération nationale propre à l'immédiat après-guerre, lorsque le processus de décolonisation permettait certains investissements dans le nationalisme au moment de la libération. Mais dans les années 1970, de toute évidence, la situation était déjà devenue beaucoup plus compliquée ; la situation politique du nationalisme postcolonial était devenue beaucoup plus compliquée sur le plan interne.

Par conséquent, s'il fallait choisir une œuvre cartographique du début des années 1970 — et il existe beaucoup d'œuvres cartographiques dans les années 1960 et 1970, c'est un genre — j'opterais peut-être pour quelque chose comme ceci : une œuvre intitulée *An Upside-Down Map of the World* (Carte du monde à l'envers, 1974) de l'artiste sud-coréen Sung Neung Kyung (Figure 2).



Figure 2 : *An Upside-Down Map of the World (Carte du monde à l'envers)*, Sung Neung Kyun, 1974, carte du monde, panneau. Vue d'installation. Photo : Peter Osborne.

Il s'agit d'une vue d'installation prise lors d'une exposition qui s'est tenue il y a quelques années au Guggenheim sur l'art expérimental en Corée dans les années 1960 et au début des années 1970⁶.

Cette carte du monde est découpée en trois cents morceaux, puis une sélection aléatoire de ces morceaux est montée sur un panneau horizontal de mêmes dimensions que la carte originale, créant ainsi une cartographie illisible, qui constitue la partie inférieure de la nouvelle réalisation.

C'est l'une des œuvres de découpages qui appartiennent à cette période de l'art expérimental coréen. Il existait, par exemple, de nombreuses œuvres de découpage en rapport à des journaux, dont les artistes retiraient tout le contenu journalistique ou rédactionnel. Ce sont essentiellement des œuvres qui portent sur la censure et sur les dynamiques de pouvoir de la représentation : ici, la cartographie.

Et si ce sont des drapeaux que vous recherchez, pour représenter certains aspects des imaginaires politiques actuels — ou postérieurs aux années 1970 — de la nationalisation de la différence culturelle (car c'est la nationalisation de la différence culturelle qui est en jeu ici, et la question de savoir si cela constitue d'une façon ou d'une autre une représentation adéquate des formes de différence culturelle), vous feriez mieux, dans ce type de débat euro-américain, de vous intéresser à des drapeaux comme ceux-ci : celui de gauche est l'*African American Flag* de David

Hammons, de 1990 (Figure 3) ; celui de droite est l'*Union Black* de Chris Ofili, réalisé pour le pavillon britannique des Giardini à Venise en 2003⁷ (Figure 4).



Figure 3 : *African American Flag (Drapeau afro-américain)*, David Hammons, 1990, toile et œillets. Vue d'installation. Photo : Peter Osborne.



Figure 4 : *Union Black*, Chris Ofili, 2003, polyester. Vue d'installation. Photo : Peter Osborne.

Comme l'ont montré les événements du mois dernier — si l'on pense à la Biennale de Venise de cette année et à ce qui s'est passé au cours du dernier mois, avec toute la polémique autour du refus du jury du prix de prendre en considération les pavillons représentant des États dont les dirigeants sont accusés de crimes contre l'humanité par la Cour pénale internationale, puis de la démission du jury qui s'en est suivie en raison de certains éléments liés à cette controverse⁸ — les identifications affirmatives de l'art aux États-nations dans les expositions internationales sont devenues de plus en plus problématiques depuis déjà très longtemps. En fait, dans le contexte même des Giardini, cela pose problème depuis le début de l'après-guerre, en raison notamment du caractère fasciste du pavillon allemand, qui en est

l'exemple le plus connu, mais aussi, bien sûr, en raison de toute la restructuration de la Biennale de Venise et du système des pavillons nationaux en 1932 par les fascistes italiens. Il y a donc beaucoup d'histoire ici.

Depuis au moins deux décennies, les artistes présents à Venise ont tendance à se sentir obligés de travailler contre la dimension politique portée par l'architecture des pavillons. En un sens, le nihilisme national est presque un prérequis pour être artistiquement sérieux dans un pavillon national.

Si l'on revient à Boetti, un Boetti plus approprié serait peut-être ce Boetti-ci, qui est une œuvre cartographique antérieure, une œuvre datant de 1967 composée de douze panneaux (Figure 5). Cette image n'en montre que la moitié. Chaque panneau est une découpe cartographique d'une guerre qui avait lieu en 1967. Il s'agit donc d'une représentation de douze guerres simultanées, qui réduit cartographiquement le monde à ces douze conflits. Elle les extrait et occulte le reste du monde. C'est une œuvre de Boetti bien plus critique que ses œuvres cartographiques brodées ultérieures .

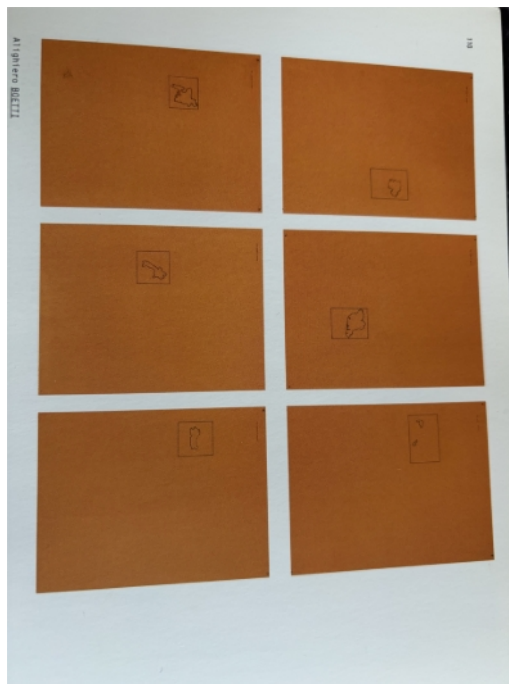


Figure 5 : *Dodici forme dal 10 giugno 1967 (Twelve Forms from June 10, 1967)*, Alighiero Boetti, 1971, Saturday, June 10, 1967 : territories occupied by Israel ; Sunday, February 4, 1968 : Vietnam ; Thursday, August 22, 1968 : Czechoslovakia ; Tuesday, April 1, 1969 : China-USSR border ; Thursday, May 15, 1969 : Biafra ; Friday, August 15, 1969 : Northern Ireland ; Tuesday, September 2, 1969 : Libya ; Thursday, March 19, 1970 : Cambodia ; Friday, September 18, 1970 : Jordan ; Thursday, December 10, 1970 : Basque Country ; Thursday, February 4, 1971 : Laos ; Sunday, March 28, 1971 : Pakistan ; gravure sur cuivre, 12 parties.

Sinon, si vous voulez un autre exemple — qui est actuellement exposé à deux pas d'ici, à Paris ; je ne sais pas si vous le connaissez : il s'agit de *La Vraie Carte du monde* de Chéri Samba (Figure 6). C'est une autre carte renversée. Cette carte du monde permet de s'orienter quant à ce que l'on ressent en République démocratique du Congo. Elle est actuellement exposée à la Fondation Cartier, dans le cadre de l'*Exposition Générale* qui a récemment ouvert ses portes pour inaugurer le nouveau bâtiment⁹. La géopolitique culturelle de cette exposition requièrerait à elle seule une soirée entière [rires] pour la reconstruire et la discuter. Elle contient beaucoup d'œuvres intéressantes. Mais ce qui m'intéresse à propos de cette exposition, c'est la manière dont, en remontrant des œuvres issues des quarante années de la Fondation Cartier, ils ont entièrement réorganisé (*recurated*) la collection et imposé à l'ensemble un récit unique — un unique récit politique et culturel — trouvant ainsi, dans le discours actuel, un moyen d'affirmer de manière critique tout un ensemble d'œuvres très différentes. Et ce qui frappe le plus dans cette expérience — et je recommande vivement d'aller voir l'exposition — c'est l'écart entre les œuvres et le discours curatorial. La plupart du temps, le discours curatorial est soit en contradiction flagrante avec l'œuvre qu'il est censé mettre en valeur, soit simplement juxtaposé à celle-ci. Il n'entre pratiquement d'aucune manière en rapport avec l'œuvre elle-même.



Figure 6 : *La Vraie Carte du monde*, Chéri Samba, 2011, acrylique et paillettes sur toile. Vue d'installation : *Exposition Générale*, Fondation Cartier, octobre 2025 – août 2026. Photo : Peter Osborne.

Il y a donc véritablement deux choses qui se jouent. Il faut d'une part se rapporter aux œuvres elles-mêmes, dont beaucoup sont très intéressantes, et ensuite prendre en compte cette disjonction constante entre les œuvres et le discours curatorial

auquel on est est confronté, afin de comprendre la manière dont ce matériau est actuellement recodé, idéologiquement, dans le but d'être recommandé.

Et si ce sont toujours des drapeaux que vous recherchez — il y a aussi des œuvres comme celle-ci : il s'agit de Faith Ringgold. Je suis sûr que certains d'entre vous la connaissent aussi. C'est une autre œuvre du début des années 1990, intitulée *The Flag Is Bleeding #2*, qui appartient à son *American Collection* (Figure 7)



Figure 7 : *The American Collection # 6 : The Flag is Bleeding #2*, Faith Ringgold, 1997, acrylique sur toile avec bordure peinte et assemblée. Vue d'installation. Photo : Peter Osborne.

Les drapeaux saignent aux États-Unis et ailleurs depuis longtemps déjà, au moins depuis la guerre du Vietnam. Jasper Johns a donné naissance à tout ce genre¹⁰, qui est devenu une critique de Jasper Johns lui-même et une critique des illusions d'unité des drapeaux nationaux. D'une certaine manière, nous devons donc en remercier Jasper Johns. En 1970, aux États-Unis, il y avait déjà suffisamment d'œuvres drapeau rien qu'à New York pour curater une exposition entière. Voici l'affiche du *People's Flag Show* de 1970 qui s'est tenu à la Judson Memorial Church, à New York¹¹ (Figure 8).

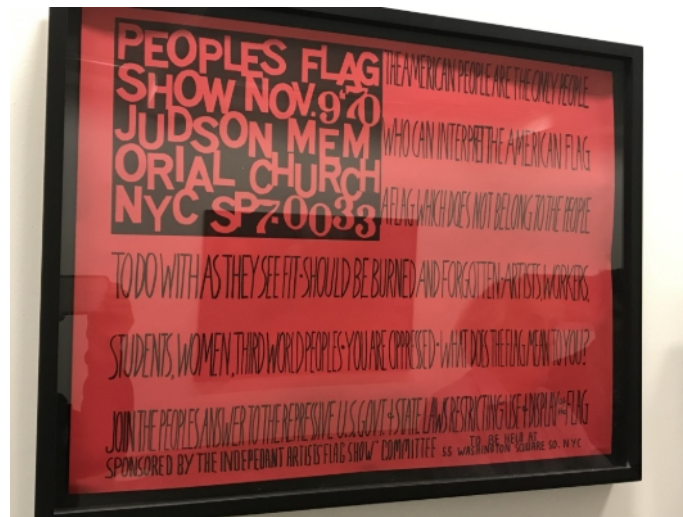


Figure 7 : *The American Collection # 6 : The Flag is Bleeding #2*, Faith Ringgold, 1997, acrylique sur toile avec bordure peinte et assemblée. Vue d'installation. Photo : Peter Osborne.

Voilà donc un résumé de quelques-uns de mes problèmes avec la carte de Boetti.

Donc si nous revenons d'ici à la question : « Que faire du contemporain ? », il me semble qu'une chose à faire avec le contemporain est de le libérer de sa réduction à un imaginaire géopolitique des relations entre États-nations. Les États-nations sont mon problème. Il ne s'agit pas de le libérer de l'imaginaire géopolitique des relations entre États-nations *en soi*, mais de le libérer de sa *réduction* à cet imaginaire.

Ce que je veux dire, je crois, à propos du récit selon lequel « il est temps de revenir aux théories de l'impérialisme », est que l'arrière-plan implicite de cette idée est probablement une réaction aux imaginaires libéraux-progressistes de la globalisation postérieurs à 1989, vue comme une sorte de modernisation capitaliste inoffensive.

Mais le désir de maintenir un imaginaire de la globalisation n'a pas nécessairement quoi que ce soit à voir avec cet imaginaire néolibéral appartenant à la période qui s'étend de la fin des années 1980 jusqu'à la crise financière de 2008-2009. Il a, plutôt, tout à voir avec la globalisation des marchés de capitaux, la nouvelle base technologique de cette globalisation, les technologies de la communication qui ont rendu possible la financiarisation, ainsi qu'avec les transformations de la structure de l'espace social qui en ont résulté.

Autrement dit, il a tout à voir avec l'instauration d'une dialectique entre « espace des lieux » et « espace des flux », pour reprendre la terminologie de Manuel Castells, qui oppose ces deux formes de dynamiques spatiales¹².

Si l'on revient à la présentation du séminaire, celle-ci instaure un dialogue entre deux positions opposées. La première est le concept de contemporain global que je pose comme condition historique pour comprendre la situation de l'art contemporain (rappelons-le, c'est l'art contemporain que j'essaie de comprendre ici, en reconstituant ses conditions historiques). La seconde est le récent renouveau des théories de l'impérialisme, associé ici à Benjamin Bürbaumer. Et la proposition semble être que quelque chose s'est produit dans le monde qui nous oblige à envisager de revenir de la première perspective à la seconde. Et le mot « retour » est explicitement employé ici.

Je vais donc citer la présentation du séminaire. Voici ce à quoi nous revenons :

« [...] l'intensification des conflits à travers le monde, et la crise de l'hégémonie américaine, notamment lorsqu'elle est contestée par la puissance rivale chinoise, donnant lieu à des formes d'impérialisme de plus en plus agressives »¹³.

Permettez-moi de faire quelques remarques sur cette phrase.

La première chose, je pense — et c'est là le problème, c'est le type de disjonction qui est en jeu dans ce séminaire, et dont nous devons discuter — c'est que ces deux perspectives ne sont pas des perspectives sur le même objet. Elles ne font pas partie de problématiques comparables. Cela relève du problème général de la manière dont le travail théorique est parfois utilisé dans les contextes artistiques. Il y a une disjonction entre son intelligibilité au niveau de la théorie et sa pertinence comme dispositif interprétatif dans un contexte artistique.

Le deuxième point est que cette volonté d'établir une sorte d'opposition directe entre ces deux positions déforme ce qu'elles ont effectivement en commun.

Et la troisième chose est que les dynamiques sous-jacentes de la situation géopolitique actuelle ne me semblent pas particulièrement nouvelles. Elles s'inscrivent dans le processus général de globalisation capitaliste, ou de globalisation des marchés de capitaux. À mes yeux, elles ne représentent pas un retour à un système antérieur d'États-nations — une sorte de version économique de l'ONU, si l'on veut — surdéterminé par une seule opposition idéologique fondamentale, à savoir centre/périphérie, impérial/subalterne.

Je considère plutôt que l'ensemble des conflits actuels constitue le déploiement immanent et la conséquence de la globalisation des marchés de capitaux.

Permettez-moi donc d'approfondir un peu ces trois problèmes.

Premièrement, ces deux perspectives ne sont pas des perspectives sur le même objet.

Le concept de contemporain global que j'ai tenté de développer s'inscrit dans un discours de la philosophie du temps historique qui, au XXe siècle, s'est développé à partir de la critique des récits largement hégéliens de l'histoire universelle ou de l'histoire mondiale. Après la critique de Hegel, la philosophie de l'histoire s'est essentiellement transformée en philosophie du temps historique, au moment où la prétention universaliste de la forme narrative de la philosophie de l'histoire n'était plus tenable. C'est à ce moment-là que Ricoeur affirme que « la différence s'est révoltée contre le développement »¹⁴. La différence sociale a détruit de manière immanente la possibilité de récits de l'histoire universelle.

Ce que j'ai essayé de faire, il y a maintenant quelque temps — à vrai dire, à certains égards, il y a près de trente ans — c'est d'introduire ces débats philosophiques sur le temps historique dans le discours culturel et celui de la théorie de l'art en soulignant le fait que les concepts fondamentaux autour desquels ces discours s'articulaient à l'époque, à savoir « modernité » et « avant-garde », sont essentiellement des concepts purement temporels¹⁵.

Ils sont souvent utilisés sociologiquement, de façon descriptive, à des moments particuliers, mais en termes de leurs sémantiques historiques et de leurs dynamiques conceptuelles, il s'agit de concepts purement temporels.

Les concepts de contemporanéité et de contemporain ont ensuite émergé au sein de ce discours comme le résultat d'une réflexion plus approfondie sur les débats autour de la multiplication de ce que l'on appelle les « modernités alternatives » consécutives à la globalisation de ces débats théoriques et culturels sur la temporalité de la modernité.

Ceci s'est produit en grande partie au sein des *American Area Studies*, des *Postcolonial Studies* et particulièrement des *Southeast Asian Studies* au moment où le concept de postmodernisme — qui avait rapidement gagné en popularité de 1983 environ à 1990, jusqu'à connaître une inflation considérable en devenant le principal

concept interprétatif de la théorie culturelle — s'est soudainement effondré, devenant, si l'on veut, intenable et manifestement incohérent.

Le fait de penser ces catégories comme des concepts purement temporels m'a conduit à la proposition selon laquelle la série avant-garde, moderne, postmoderne se repliait sur elle-même. Le postmodernisme n'a en réalité jamais été qu'un recodage temporel de la catégorie du post-formalisme, dans laquelle la logique du 'post' était classiquement moderne.

La catégorie artistique des années 1960 était le post-formalisme. Personne ne parlait de postmodernisme dans le monde de l'art au cours des années 1960 — on parlait de post-formalisme.

Cette série — avant-garde, moderne, postmoderne — se replie en réalité sur le moderne, comme Lyotard lui-même l'avait compris dès le début, alors même qu'il avançait ce concept¹⁶, car la logique du 'post' est la logique du moderne : l'affirmation de la valeur de la nouveauté qui succède à ce que nous avons actuellement. Le concept du postmoderne était une sorte de concept archétypiquement moderne. Ce n'était qu'un problème terminologique paradoxal que le moderne se posait à lui-même.

Et c'est à ce moment-là qu'on a commencé à parler, plutôt, de façon critique, d'art contemporain.

Bien que le terme contemporain, dans un contexte artistique, ait existé depuis le début du XXe siècle, avant la Seconde Guerre mondiale il était principalement utilisé en référence au design plutôt qu'à l'art. Dans les années 1920 et 1930, on parlait beaucoup plus de design contemporain que d'art contemporain, même si cette dernière expression existait bel et bien — et, fait intéressant, davantage dans le contexte français qu'ailleurs en Europe.

J'ai moi-même proposé le terme de contemporanéité comme la désignation la plus appropriée pour la logique temporelle des systèmes globalisés de modernités et de traditions. Car lorsqu'on dit modernité, on dit aussi toujours tradition. Modernité et tradition sont, si l'on veut, des concepts codépendants, dialectiquement liés. Ce sont les deux catégories temporelles à travers lesquelles la sociologie, en tant que discipline, s'est constituée et légitimée. La sociologie se distingue de l'histoire et de l'anthropologie en vertu de cette opposition entre le moderne et la tradition, en cherchant à faire du socialement moderne le domaine d'étude de la sociologie, tout

en renvoyant la tradition soit à l'histoire, soit à l'anthropologie — ou à une combinaison des deux.

L'innovation consistait donc à insister sur le fait que, en termes temporels, le contemporain constitue bien le contexte théoriquement approprié, parce que sa sémantique historique met l'accent sur la conjonction temporelle ou la réunion (*coming together*) de temps différents, ancrée dans de nouvelles relations socio-spatiales.

Au fond, le terme de contemporain désigne essentiellement quelqu'un qui a partagé le même espace-temps que soi, quelqu'un dont la vie a partagé le même espace social et le même temps social que la sienne. Mais le fait est qu'une fois que la logique de la modernité se globalise, ces formes de conjonction ne constituent plus une réunion (*coming together*) au sein d'un moyen (*medium*) commun préexistant ou d'un temps partagé. On concevait autrefois les contemporains comme des personnes qui partageaient le même temps. Le temps lui-même était une donnée, une sorte de réceptacle, et les contemporains étaient simplement des personnes occupant ce réceptacle ensemble.

Cependant, dans les conditions d'une distribution globalisée des différences, le contemporain ne désigne plus un temps partagé. Il désigne la production d'une nouvelle relation temporelle, qui demeure disjonctive à divers égards, malgré ce moment de temps commun produit par la puissance de relations de dépendance spécifiques.

Ainsi, plutôt que de dire qu'il existe un temps commun, partagé par tous ceux qui entretiennent des relations sociales de dépendance — et toutes les relations de dépendance sociale qu'on entretient sont désormais massivement distribuées globalement, car tout ce que l'on consomme comporte des composants provenant de vingt-sept pays différents, de sorte qu'on est complètement intégré dans ces chaînes de valeur capitalistes globales — on ne partage pas en réalité le même temps.

Le temps qui semble être partagé est en fait lui-même produit par ces relations. Et cette relation, ou synchronie, ou simultanéité, n'est relative qu'à l'aspect social de la dépendance qui la produit. Elle ne surmonte pas toutes les disjonctions culturelles entre les temps des vies auxquelles on est lié.

Au niveau de la dépendance économique, on entretient, si l'on veut, des relations sociales invisibles avec des personnes réparties à travers plusieurs continents : des

travailleurs soumis à des conditions différentes, des travailleurs salariés, des travailleurs à domicile, des personnes soumises à des conditions de travail forcé, etc. — toutes celles et ceux qui produisent des composants des produits que l'on consomme chaque jour. On entretient ces relations avec ces personnes en vertu de relations d'échange. Mais cette contemporanéité avec eux n'est produite que par ces relations économiques spécifiques. Ils ont d'autres modes, multiples, de temporalité sociale, de multiples temps sociaux qu'ils vivent et qui n'ont aucun rapport avec les formes de temps social que l'on vit.

Ces relations de contemporanéité produisent donc des conjonctions sur la base de disjonctions sociales massives. Et les disjonctions sociales (ou rapports de pouvoir inégaux) constituent en réalité les conditions de possibilité des conjonctions sociales. Car si les composants de l'iPhone que l'on possède n'étaient pas produits dans certaines conditions extrêmes — des conditions de travail à bas salaire en Chine — ils ne seraient pas produits en Chine. On n'aurait alors aucune relation sociale invisible avec ces travailleurs des usines d'iPhone.

Les disjonctions entre les temps sociaux et les disjonctions entre les vies ne sont donc d'aucune manière surmontées par ces nouvelles conjonctions. Elles ne font en réalité que les reproduire. Car le fait que l'on va acheter l'iPhone est précisément ce qui maintient ces travailleurs dans leur mode de vie. On reproduit ces différences, les différences de conditions sociales et de rapports de pouvoir.

Je voulais penser le terme de contemporanéité à travers le concept deleuzien de disjonction conjonctive : une disjonction à laquelle une conjonction donne naissance. Une disjonction qui, si l'on veut, n'est ni visible ni socialement effective tant qu'une conjonction particulière entre les acteurs sociaux en question ne se produit pas. C'est donc la conjonction entre les acteurs qui produit la disjonction, car auparavant aucune relation n'existait.

C'est un terme que certains connaissent peut-être, car Deleuze lui-même l'emprunte à Godard — à partir d'une discussion sur l'usage du mot 'et', sur la manière dont le mot 'et' fonctionne de manière sérielle par rapport au montage, et sur la manière dont le montage est lui-même une forme de conjonction qui produit de la disjonction¹⁷. Il s'agit de la structure du concept classique de montage.

Ce que je suggère, c'est que ce qui apparaît comme la logique spatiale du montage et de la disjonction conjonctive présente une structure parallèle à la logique temporelle du contemporain.

L'argument est qu'il définit les paramètres spatio-temporels les plus larges au sein desquels se développe un système globalisé d'institutions d'art contemporain, en expansion quantitative très rapide à partir du début des années 1990.

Mais le point est le suivant : ce n'est tout simplement pas le terrain conceptuel des théories de l'impérialisme.

Si la question part du principe qu'il existe deux perspectives sur un même problème — le contemporain et les théories de l'impérialisme — cela n'a pas vraiment de sens, car les théories de l'impérialisme n'occupent pas le même espace conceptuel que la contemporanéité.

Elles peuvent évidemment dépendre de diverses relations temporelles complexes, mais elles ne sont pas articulées dans la philosophie du temps historique. Il ne s'agit donc pas de problématiques directement comparables.

Parler — comme elle le fait, et je cite à nouveau la présentation du séminaire — de « renverser la perspective du national sur le contemporain [...] »¹⁸ n'a, selon moi, aucun sens conceptuel. Car le national n'occupe pas l'espace conceptuel du contemporain. Ce n'est pas, en premier lieu, un concept temporel. Lorsqu'on pense le national, on peut dire qu'il se rapporte à l'international, au transnational, au multinational, au supranational, au régional, au global, et ainsi de suite. C'est un champ distribué de concepts spatiaux apparentés. Le contemporain, en revanche, partage un champ conceptuel avec le moderne, le traditionnel, le postmoderne, le conservateur, le réactionnaire et l'avant-garde. Ce sont tous des concepts temporels — y compris des concepts politiques tels que réactionnaire et avant-garde. Ce sont des termes temporels.

Mais le national n'est pas, sémantiquement, un terme temporel de la même manière.

Cela ne signifie pas que ces concepts n'ont pas d'incidence les uns sur les autres en vertu des recoupements entre leurs référents empiriques. Si on les met en relation indirecte à travers ces domaines de référence commune — à travers leurs objets empiriques ultimes — on pourrait alors s'attendre à ce qu'un accent nouveau ou supplémentaire soit mis sur les différences temporelles et les dynamiques temporelles internes aux théories de l'impérialisme. Il faudrait non pas revenir aux

théories de l'impérialisme, mais les réécrire du point de vue de l'expérience de la postcolonie, par exemple, un concept qui, pour beaucoup, succède à ces théories¹⁹.

En même temps, on pourrait également s'attendre à un accent renouvelé sur les effets des rapports de pouvoir entre États, et, en dernière instance, sur la puissance militaire — puisque c'est l'un des enjeux actuels — dans l'analyse de situations de contemporanéité.

Pour répéter : ces perspectives ne sont pas comparables parce qu'elles ne sont pas en concurrence sur un objet commun. En revanche, dans la mesure où il existe un chevauchement dans leurs référents, dans leurs objets empiriques, elles ne sont pas non plus nécessairement en conflit, précisément parce qu'elles relèvent de problématiques différentes. On n'a pas besoin de rejeter les théories de l'impérialisme pour considérer que la structure temporelle de ces relations historiques qui se développent à travers le globe s'appréhende mieux à travers le concept de contemporanéité. Il s'agit, en quelque sorte, de deux sujets distincts.

De mon point de vue, la structure dialectique des relations entre les éléments dans le développement de totalités particulières rendra toujours ces oppositions relatives, même lorsqu'elles se recoupent.

Ce qui importe selon moi, c'est que la montée des nationalismes réactionnaires n'est ni extérieure ni opposée aux structures globales du capitalisme contemporain. Elle constitue le déploiement même (*the playing out*) des relations entre les éléments constitutifs internes du capitalisme global à un moment historique particulier. Ce n'est pas qu'il y a un retrait de la sphère globale ; c'est que la forme de la relation d'opposition a acquis une intensité conflictuelle nouvelle du fait de l'approfondissement des inégalités produit par l'approfondissement des dépendances.

La logique du capitalisme global est toujours une logique qui produit des dépendances qui s'approfondissent, et des dépendances qui s'approfondissent produisent des inégalités qui s'approfondissent, et des inégalités qui s'approfondissent génèrent des mouvements d'opposition réactifs.

Ainsi, de mon point de vue, l'intensification des conflits à travers le globe et la crise de l'hégémonie américaine — en particulier lorsqu'elle est contestée par la puissance rivale chinoise et donne lieu à des formes d'impérialisme de plus en plus agressives

— constituent l'état actuel, relativement prévisible, d'un processus en cours qui a débuté il y a une quinzaine d'années : la globalisation des marchés de capitaux.

Ce processus s'est intensifié sur le plan géopolitique de deux manières. La première est liée au 11 septembre, qui a été, si l'on veut, le moment symbolique où le déclin de l'hégémonie américaine est devenu visible, dans ses suites en Afghanistan.

L'autre est la crise financière de 2008-2009, qui obéit à une logique différente et qui est médiée par la mise à jour des limites de la puissance américaine au Moyen-Orient, ainsi que par son retrait économique et géopolitique de l'Europe.

Ces nouvelles formes d'agression impérialiste ne sont pas les signes de nouvelles relations impériales. Elles sont les symptômes des limites du pouvoir hégémonique. En un sens philosophique général, on ne peut tracer une limite qu'en l'excédant et en découvrant qu'on l'a franchie. Essentiellement, ce qui se passe avec les États-Unis depuis vingt ans, c'est que chaque fois qu'ils tentent de consolider leur pouvoir hégémonique, ils font quelque chose qui excède les limites de leur propre pouvoir et révèle qu'ils ne disposent pas de ce pouvoir hégémonique.

Ainsi, de mon point de vue, nous sommes passés d'une hégémonie déclinante de la puissance américaine à ce qui est en réalité une situation post-hégémonique. Il y a une vingtaine d'années, le Subaltern Studies Group, au sein des études latino-américaines aux États-Unis, a écrit abondamment sur le concept de post-hégémonie²⁰. La post-hégémonie décrit la situation dans laquelle une puissance auparavant hégémonique perd sa domination idéologique et doit de plus en plus se rabattre sur l'usage de la force, que ce soit au niveau du maintien de l'ordre intérieur ou, en dernier ressort, par l'exercice de la puissance militaire, domestique ou à l'étranger. De mon point de vue, ce qui se passe en Iran est une manifestation de la position post-hégémonique de l'impérialisme américain.

Quiconque étudie l'histoire des empires nous dira que c'est au moment de leur déclin que les puissances impériales deviennent les plus dangereuses et les plus destructrices, parce qu'elles cherchent constamment à réaffirmer un pouvoir qu'elles ne possèdent plus. La seule façon pour elles d'y parvenir est de se diriger vers des formes de réaffirmation de plus en plus violentes. C'est l'une des choses qui se passent actuellement.

Tout cela tient en partie au fait que la crise financière de 2008-2009 a été gérée à l'échelle globale mais n'a jamais véritablement été résolue. En d'autres termes,

aucun nouveau régime d'accumulation n'a vu le jour pour résoudre cette crise. À la place, il y a eu des mesures techniques destinées à l'atténuer — des mesures telles que l'assouplissement quantitatif — mais aucun nouveau régime d'accumulation.

Ce que l'État américain cherche à faire, c'est imposer un nouveau régime d'accumulation fondé sur la domination des nouvelles entreprises technologiques américaines. Mais ce n'est pas quelque chose qui se produit simplement par le jeu du marché lui-même. C'est quelque chose qu'il cherche de plus en plus à réaliser par le biais de relations économiques coercitives et de la puissance militaire. C'est un signe de l'effondrement de l'autosuffisance de la relation entre économie et idéologie dans la mise en place d'un nouveau régime d'accumulation.

Je pense que c'est assez long, alors je vais m'arrêter là. Merci.

- 1 Voir Osborne, Peter, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, Londres, Verso, 2013; *The Postconceptual Condition: Critical Essays*, Londres, Verso, 2018; *Crisis as Form*, Londres, Verso, 2022.
- 2 Lénine, *Que faire ? Questions brûlantes de notre mouvement* (1902), Montreuil, éditions Science Marxiste, 2019.
- 3 Tchernychevski, Nikolaï, *Que faire ? Les hommes nouveaux* (1863), Paris, Éditions des Syrtes, 2000.
- 4 Chakrabarty, Dipesh, *Where Is the Now ?*, Critical Inquiry, Chicago, The University of Chicago Press, vol. 30, n° 2, hiver 2004, p. 458-462.
- 5 Cerizza, Luca, *Alighiero e Boetti: Mappa*, Afterall Books (One Work Series), Londres, 2008.
- 6 *Only the Young: Experimental Art in Korea, 1960s-1970s*, exposition co-organisée par le Solomon R. Guggenheim Museum, New York, et le National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Corée, présentée au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, du 1er septembre 2023 au 7 janvier 2024, co-commissariat de Kyung An et Kang Soojung.
- 7 *Chris Ofili: Within Reach*, exposition au Pavillon britannique, 50e Biennale de Venise, 15 juin-2 novembre 2003, commissariat de Colin Ledwith.
- 8 L'ensemble du jury international de la 61e Biennale de Venise, présidé par Solange Oliveira Farkas, a présenté sa démission le 30 avril 2026. Celle-ci intervenait après un premier communiqué, daté du 22 avril, dans lequel ce même jury annonçait exclusion du palmarès les pays dont les dirigeants sont visés par des mandats d'arrêt de la Cour pénale internationale, notamment pour crimes de guerre et crimes contre l'humanité, soit la Russie et Israël. Cette prise de position s'inscrivait dans le contexte de la décision du président de la Biennale, Pietrangelo Buttafuoco, de réintégrer la Russie, absente depuis l'invasion de l'Ukraine en 2022, et des menaces de la Commission européenne de suspendre ou de mettre fin à sa subvention à l'évènement si la Russie restait incluse (la Commission a finalement officialisé cette sanction le 22 juillet 2026). Les organisateurs de la biennale avaient alors annoncé qu'ils remplaçaient le jury par un vote du public. La veille de l'inauguration, le 9 mai 2026, 3 000 manifestants se sont réunis à Venise pour protester contre la présence du pavillon israélien au sein de l'évènement.
- 9 *Exposition Générale*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 25 octobre 2025-23 août 2026, commissariat de Béatrice Grenier and Grazia Quaroni.
- 10 Voir l'œuvre *Flag*, Jasper Johns, vers 1954, encaustique, huile et collage sur toile monté sur bois, trois panneaux, Museum of Modern Art, New York.
- 11 *The People's Flag Show*, Judson Memorial Church, New York, 9-14 novembre 1970, exposition organisée par Faith Ringgold, Jon Hendricks et Jean Toche.

- 12 Voir Castells, Manuel, *The Information Age: Economy, Society and Culture*, Oxford, Basil Blackwell, Vol. I, *The Rise of the Network Society*, 1996; Vol II, *The Power of Identity*, 1997; Vol. III, *End of Millennium*, 1998.
- 13 La phrase complète est : « Tandis que Peter Osborne a défini le ‘contemporain global’ comme la fiction de l’unité disjonctive d’une multiplicité de temps projetée sur une unique matrice à travers la planète, dans le cadre de l’institution d’un capitalisme globalement transnational depuis la chute du mur de Berlin en 1989, il apparaît nécessaire d’examiner cette construction théorique et historique à la lumière des débats suscités par l’intensification des conflits à travers le monde et la crise de l’hégémonie américaine. En particulier, lorsqu’elle est contestée par la puissance chinoise, et qu’elle donne lieu à une forme agressive d’impérialisme. », dans *Que faire du contemporain ?*, présentation, di volta in volta, Paris, 2026, p. 4.
- 14 Ricoeur, Paul, *Temps et récit, tome III : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1991, p. 370.
- 15 Voir Osborne, Peter, *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres, Verso, 1995.
- 16 Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- 17 Deleuze, Gilles, *Trois questions sur « Six fois deux »*, Cahiers du cinéma, n° 271 (novembre 1976), p. 5–12.
- 18 La phrase complète est : « D’un renversement de la perspective du national sur le contemporain, ou d’une structure qui n’a cessé de déterminer l’espace social, comme sa représentation ? », dans *Que faire du contemporain ?*, présentation, Paris, di volta in volta, 2026, p. 6.
- 19 Voir Mbembe, Achille, *De la postcolonie*, Paris, Karthala, 2005.
- 20 Voir par exemple Beasley-Murray, Jon, *Posthegemony : Political Theory and Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2011.