



**HAL**  
open science

# Reversal : le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique, et politique

Philippe Mairesse

► **To cite this version:**

Philippe Mairesse. Reversal : le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique, et politique. Art et histoire de l'art. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I; Universiteit Utrecht (Utrecht, Nederland), 2014. Français. NNT : 2014PA010708 . tel-02177260

**HAL Id: tel-02177260**

**<https://theses.hal.science/tel-02177260>**

Submitted on 8 Jul 2019

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

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

**Reversal**  
**Le partage de la parole comme expérience sensible,  
esthétique, et politique**

Thèse de doctorat  
Humanisation des organisations – Arts Plastiques et Sciences de l'art

Philippe Mairesse

Cotutelle entre

Universiteit voor Humanistiek Utrecht – Humanization of Organisations  
et  
Université de Paris Panthéon Sorbonne - Arts Plastiques et Sciences de l'art

Sous la direction de

Pr. Hugo Letiche, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht  
Pr. Jean-Luc Moriceau, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht  
Et  
Pr. Yann Toma, Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, UFR 04, Paris.

Membres du jury :

Pr. Richard Conte, Université Paris Panthéon Sorbonne UFR 04, Paris.  
Pr. Pierre Guillet de Monthoux, Copenhagen Business School, Copenhagen.  
Pr. Norbert Hillaire, Université Nice Sophia Antipolis, Nice.  
Pr. Ruud Kaulingfreks, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht.  
Pr. Alexander Maas, Universiteit voor Humanistiek, Utrecht.

Soutenance 7 novembre 2014, Utrecht, Universiteit voor Humanistiek.



## RESUME

Les interventions artistiques dans le monde des entreprises soulèvent la question de leur capacité critique, et de leur posture politique. L'artiste peut-il contribuer par son intervention à humaniser l'organisation, et diminuer l'exercice de l'autorité arbitraire qui s'y exerce ? Mes propres expériences au moyen d'un dispositif de discussion particulier, basé sur le principe « on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on parle », tentent d'instaurer un partage de la parole plus égalitaire sur les scènes ordinaires de la vie organisationnelle. En m'appuyant sur les théories de Jacques Rancière au sujet d'une esthétique politique, j'analyse deux cas où l'introduction de mon dispositif, destiné à ouvrir plus de possibilités d'écoute égalitaire, a résulté en conflits et en renforcement de l'autorité et de la confiscation de la parole. La description des logiques internes à l'expérience sensible des acteurs mène à penser une forme de dialogisme fondé non pas tant sur l'opposition entre autorité et dissensus, mais sur la prise en compte de l'autoritarisme de l'écoute elle-même. La critique de mon dispositif et de la manière dont sont activées les dimensions contradictoires du sensible de la parole, telles que les perçoivent les acteurs, ouvre sur l'art comme éducation esthétique à une forme d'écoute « dissensuelle », qui sache discerner les voix dans le bruisant de la scène de parole, tout en sachant que tout discernement est arbitraire. J'en déduis le type de responsabilité éthique que doit assumer mon approche des organisations par l'art, pour que l'esthétique au sens de Rancière rejoigne le politique en pratique.

**Mots-clés :** interventions artistiques, esthétique politique, dialogisme, Rancière, dissensus, critique artiste, entreprise artistique, démocratie, organisations, écoute, partage du sensible, parole.

## SUMMARY

Artistic interventions within organizations meet the issue of their political stance and their critical ability. Can the art intervention foster a humanization of the organization and lower the arbitrary and authoritarian regime? My own experiments through the mean of a discussion device and a protocol based on the rule: "you choose who you listen to, you cannot choose who you talk to", strive at opening a more egalitarian sharing of the speech on the organizational stage. Drawing on Rancière's aesthetic and politic theories, I investigate two cases where my intervention resulted in an increased enforcement of power and a restriction of the freedom to speak. By describing the internal logics underlying the actors' experience of the sensible, I outline a conception of a dialogism not so much concerned with the right to speak and the claim for acknowledgement, as with the inevitable authoritarian quality of listening. The critique of my intervention and my art device and the consideration of the manners in which the actors perceive the heterogeneous dimensions of speech delineate an art form of intervention as an aesthetic education. Training a dissensual listening would mean knowing how to discern any voice among the rustling others, and knowing how discernment is arbitrary. I conclude by circumscribing which ethic responsibility I need to assume in order for my art approach towards organizations to qualify as a true political aesthetics in the sense of Rancière.

**Keywords :** art interventions, political aesthetics, dialogism, Rancière, dissensus, artist critique, artistic enterprise, democracy, organizations, listening, sharing of the sensible, speech.



## **Reversal**

**Le partage de la parole comme expérience sensible,  
esthétique, et politique**



## Remerciements

Au cours de cette longue enquête qui m'a mené à autant de découvertes sur moi-même que sur le sujet que j'ai choisi, j'ai rencontré toutes celles et ceux qui m'ont soutenus, compris et encouragés, et grâce à qui j'ai pu la mener à son terme. Nous nous sommes peut-être rencontrés parce que je menais cette recherche ou peut-être est-ce l'inverse : j'en suis devenu ce que je suis aujourd'hui, et c'est autant pour le chemin qu'ils m'ont permis de parcourir que pour les buts qu'ils m'ont permis d'atteindre que je les remercie infiniment :

Je remercie d'abord infiniment mes directeurs de thèse, Hugo Letiche et Jean-Luc Moriceau qui m'ont initié au monde académique et à ses joies et ses contraintes, avec un enthousiasme et une rigueur inestimable, cultivant avec moi cette plante étrange dont rien ne disait quels seraient ses fruits, Yann Toma, qui a accepté de répondre à l'exigence d'un projet inclassable, et su le soutenir, et les chercheurs rencontrés avec eux, les membres de l'équipe Art et Flux en France, et ailleurs Peter Pelzer, Geof Lightfoot, Steve Brown, Heather Höpfl, et tous les autres. Sans eux rien de cette aventure ne se serait produit. Ils ont cru à ce projet, l'ont accompagné et éclairé, je leur en sais gré plus que je ne saurais le dire ici.

Mes pensées vont aussi à tous ces chercheurs et artistes qui explorent la voie entre art et organisation, et avec qui j'ai pu approfondi les questions discutées ici, et principalement à ceux qui m'y ont fait place : Kent Hansen, Henrik Schrat, Teike Asselberg, Reiningungsgesellschaft, Martin Ferro-Thomsen, Pierre Guillet de Monthoux, Daved Barry, Stefan Meiseik, Garance Maréchal, Dirk Lukow, Konstantin Adamopoulos.

Ensuite tous celles et ceux qui ont permis les expérimentations décrites ici, Diana Mangalagiu et Nils Ferrand et tous les participants anonymes ou cités.

Je suis reconnaissant à tous les amis avec qui j'ai fondé Accès Local et avec qui nous avons développé ses activités, ceux qui ont labouré avec moi un terrain ingrat, certains d'y trouver des richesses auxquelles bien peu croyaient : je leur dois ma force et mon élan, Olivier Reneau, Serge Combaud, Bruno Guiganti, Fabien Hommet, Philippe Zunino, puis ceux qui l'ont développé plus tard : Mathias Delfau, Patrice Gaillard, Claude, Aline Girard, merci.

Pour toutes celles et ceux qui au cours des années m'ont permis d'expérimenter ces actions d'art comme « agent », j'ai une immense gratitude. Au premier d'abord, Yvon Nouzille, parti trop vite, à qui j'aurai aimé montrer ce travail, qu'il aurait estimé d'un sourire jubilatoire. Puis les autres, Bertrand Godot, Raphaëlle Jeune, Xavier Franceschi, Catherine Francblin, Robert Fleck, Colette Barbier, Yvette Le Gall, Robert Earhart, Sandrine Moreau, Alexandre Castant, Véronique Perret, Géraldine Schmidt, Stéphane Debenedetti, l'Anact avec Pascale Levet et Olivier Liatzouros, et toutes les entreprises et organisations qui ont expérimenté mes méthodes et mes concepts.

Les compagnons d'art, et les amis, ceux qui m'ont vu errer se demandant où j'allais, et qui voient aujourd'hui cet autre achèvement comme un crochet de



plus, ceux-là savent que mon chemin ne se voit qu'à distance : Bernard Brunon, Miquel Mont, Anne-Marie Cornu, Nicolas Ledoux, Marie-Pierre Ducocq, Christine et Christian Enault, Natalia Bobadilla, Henrik Shrat, Daved Barry, Stephen Meiseik, Franck David, et le groupe Abrir au nom si prometteur. J'y ajoute un remerciement tout particulier à Terrence Letiche.

Et puis je pense à celles et ceux qui, tout proches, ont subi les méandres, les gouffres et les envols de ce parcours épique, les ont franchis avec moi, m'y ont tenus la main. Sans vous je ne serai, tout simplement, pas là : mes parents, dont je suis heureux qu'ils voient cet aboutissement, Didier mon frère, ma sœur Sylvie, mes deux filles qui savent ce qu'est un père préoccupé, Agathe et Suzanne merci, enfin celles qui ont cru au potentiel de mes idées farfelues et les ont soutenues pour les traduire en actions concrètes : Isabelle toujours partante, et celle enfin à qui je dois plus que ce qui peut s'écrire, Emmanuelle.

Merci à toutes et tous, qui m'avez enseigné lentement ce que je découvre ici : l'écoute de l'autre n'est jamais si ouverte que lorsqu'elle entend sa propre surdité.

## TABLE DES MATIERES

Remerciements.....	7
<b>Avant-propos.....</b>	<b>13</b>
<b>Section 1 - Théorisation d'une pratique transversale.....</b>	<b>20</b>
<b>Chapitre Un : Premiers éléments d'enquête.....</b>	<b>21</b>
Introduction.....	21
I - Premières pratiques insérées.....	23
I.1. - 1993 – Grore sarl et Grore Images.....	23
I.2. - 1997 – Tangror : configurations de règles d'organisation.....	28
I.3. - 1998 – Accès Local et la Théorie des Périphéries Internes.....	33
I.4. - 2003 – Simulation, dispositif de partage de parole.....	39
II. Intervenir dans une organisation.....	44
II.1. - L'art et la recherche en organisation.....	45
II.2. - Artistes et entreprises.....	49
II.3.- La tendance historique vers un art inscrit dans le social.....	49
II.4. - Critique politique de l'art inséré.....	59
III - Reconstitution du paysage de 1998.....	65
III.1. - L'esthétique relationnelle.....	66
III.2. - Le nouvel esprit du capitalisme.....	71
III.3. Sortir de l'impasse.....	75
IV - Résultats escomptés.....	80
<b>Section 2 – Mise en situation : analyses de cas.....</b>	<b>85</b>
<b>Chapitre Deux - Partage.....</b>	<b>86</b>
Prologue.....	86
I. Dimensions éprouvées du partage.....	96
I.1. - Parts, parties, appartenance.....	96
I. 2. - Le partage comme qualité sensible et esthétique.....	97
II. Le partage dans la philosophie politique de Jacques Rancière.....	103
II.1. - Rupture de l'égalité.....	104
II. 2. - Éducation, politique, esthétique.....	106
II. 3. – Dissensus.....	109
II. 4. - Esthétique, 'aisthesis'.....	111
III - Partage et litige.....	118
III. 1. - Les deux partages.....	118
III. 2. - Critique de la distribution.....	120
III. 3. - Le partage dissensuel.....	123
III. 4. - Dynamique de passage d'un partage à un autre.....	125
III. 5. - Le partage de la parole.....	126
III. 6. - Mésentente sur la scène de parole.....	131
Conclusion.....	135
<b>Chapitre Trois : Dispositif méthodologique.....</b>	<b>139</b>
I. Applicabilité de Rancière ?.....	139
I. 1. - La notion de dispositif.....	141

I. 2. - Dispositif littéraire ou expérimental ? .....	144
I. 3. - Applicabilité empirique .....	145
II. Un Dispositif de rupture des habitudes .....	148
II. 1. - « Breaching experiment » .....	155
II. 2. - Premières approches .....	161
II. 3. - Retour de la violence .....	166
III. - Méthode .....	170
III. 1. - La méthode comme recherche .....	170
III. 2. - Déléguer l'expérimental à l'art .....	175
III. 3. - Ecrire l'écoute .....	181
III. 4. - Plasticité de l'écriture .....	187
<b>Chapitre quatre - Le cas du colloque de Cerisy .....</b>	<b>190</b>
I - Configuration .....	190
I.1. - Départ pour Cerisy .....	190
I.2. - Chambres et places .....	192
II. Chronique d'un échec annoncé .....	195
II.1. - Le sensible de la disruption .....	196
II.2. - Changer pour durer .....	198
II.3. - Préparatifs .....	201
II.4. - Introduction au dispositif, essais .....	203
II.5. - La séance de discussions autour du dispositif .....	205
II.6. - L'après-séance .....	211
III. Discussion .....	212
III. 1. - Le contournement de la règle .....	217
III.1.1. Le concours de reconnaissance .....	217
III.1.2. Le monologue du hollandais .....	223
III. 2. - La dimension sensible .....	229
III. 2. 1. Parole et légitimité .....	229
III. 2. 2. Places et délimitations .....	232
IV - Conclusion .....	235
<b>Chapitre cinq - Le cas du colloque Making Sense .....</b>	<b>244</b>
I. La naissance du conflit .....	247
II. Les postures du conflit .....	256
II.1. - Le détour ethnométhodologique .....	256
II.2. - Les corps et les mots .....	259
II.3. - Conflit de notions .....	265
II.4. - Ligne de fracture .....	277
II.5. - Conclusion temporaire .....	282
III - Géographie conceptuelle du conflit .....	285
III.1. - Logique et déplacements conceptuels opérés par H. ....	288
III.2. - Logique et déplacements conceptuels opérés par B. ....	297
III.3. - Logique(s) générale(s) du comité d'organisation .....	305
III.4. - Zones de malentendus .....	311
III.5. - Géographie complète des notions clés mises en jeu par les membres du comité d'organisation du colloque « Making Sense » .....	319
IV. Conclusions .....	327
V. Annexe au chapitre Cinq .....	331
<b>Section 3 – Prendre position .....</b>	<b>335</b>
<b>Chapitre 6 – La parole vive, entre police et politique .....</b>	<b>336</b>
I – Politique contre police du partage de la parole .....	336
I.1. - Le dialogique comme émergence hors de la police .....	344

I.2. - Fragilité et contradiction du dispositif dialogique .....	346
I.3. - Le risque de la parole .....	352
I.4. - Problématisation : la difficulté des dispositifs instituant le partage dialogique .....	359
II – Le sensible de la parole.....	361
II.1. - Le dissensuel de la parole .....	361
II.2. - Le parlé et l'écoute .....	366
II.3. - Ecouter le dissensuel.....	368
II.4. - Le bain social de la parole bruisante .....	372
III – Vues d'artistes sur l'écoute et le bruisant.....	380
III.1. - Sensible de l'écoute.....	397
III.2. - Dispositif d'écoute 1 : dialogisme interne .....	404
III.3. - Politiser la scène de parole .....	407
III.4. - Dispositif d'écoute 2 : dialogisme externalisé.....	410
III.5. - Questions de responsabilité.....	417
III.6. - Eduquer l'écoute par l'art .....	422
III.7. - Ethique de l'éducation esthétique .....	434
IV. Conclusion : dimension politique de l'expérience sensible des scènes de parole .....	444
<b>Conclusion, auto-critique et ouvertures .....</b>	<b>450</b>



## Avant-propos

Cette thèse est le résultat de mon inscription dans trois champs successivement. D'abord le champ de la pratique artistique. J'ai suivi une carrière et rencontré un certain succès dans le domaine des arts appliqués, en tant qu'illustrateur pour la presse et la publicité de 1984 à 1996 (j'ai créé en 1992 la mascotte des Jeux Olympiques d'hiver d'Albertville). A partir de 1989 j'ai entamé un parcours d'expositions personnelles, développant une pratique d'artiste plasticien sans plus aucun rapport avec les arts appliqués, parcours qui se poursuit et s'est développé depuis les années 93-98 en direction d'une activité de création collective, menée en particulier sous la forme de la création « d'entreprises artistiques<sup>1</sup> » : l'entreprise *sarl Grore*, sa branche *Grore Images* (agence de photographies trouvées) et son enseigne *Accès Local* (prestations et conseils aux organisations, en matière de processus de co-création).

Ensuite le champ de la recherche en art. Ma formation initiale d'ingénieur<sup>2</sup> m'a doté d'une propension à l'analyse et la réflexion scientifique dont je ne me suis pas départi. À partir des années 90, j'éprouvais la nécessité d'investiguer et de comprendre les enjeux de la pratique artistique contemporaine revisitée après la période moderne par les avant-gardes des années soixante et soixante-dix, à commencer par l'art conceptuel, en les rattachant à la littérature et aux concepts

---

<sup>1</sup> Notion définie en particulier dans : *Les entreprises critiques, La critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, sous la direction de Yann Toma, avec la collaboration de Rose-Marie Barrientos, Saint-Etienne : Cité du Design, 2008. Cette notion est à bien distinguer de celle de « l'artiste-entreprise » (Xavier Greffe, *L'artiste-entreprise*, Paris : Dalloz, 2012). L'entreprise artistique n'a pas pour vocation de permettre à l'artiste d'exercer son activité contrairement à l'artiste-entreprise : « L'expression d'artiste-entreprise souligne la nécessité pour chaque artiste de mettre son activité en projet et de contrôler au mieux de ses intérêts l'ensemble des processus dans lesquels il s'engage », notice de présentation de l'ouvrage de Xavier Greffe, disponible en ligne à l'adresse :

[http://www.dalloz-bibliotheque.fr/bibliotheque/L\\_artiste\\_entreprise-14005.htm](http://www.dalloz-bibliotheque.fr/bibliotheque/L_artiste_entreprise-14005.htm) [consultée le 22/08/2014]. L'entreprise artistique quant à elle vaut en tant qu'œuvre en soi : « L'artiste entrepreneur est un artiste qui fait le choix d'exercer l'activité d'entrepreneur en tant que pratique artistique. » (Aurélie Bousquet, *L'artiste entrepreneur, ses clients, ses actionnaires*, thèse non publiée, Université Paris1 Panthéon Sorbonne, UFR 04, Arts et Sciences de l'Art, spécialité Esthétique, 2012.) Selon les recherches récentes menées par Aurélie Bousquet et les classifications qu'elle propose des artistes entrepreneurs, je serai plutôt un « artiste-prestataire », mais je n'entrerai pas ici dans ces nuances.

<sup>2</sup> École Nationale Supérieure des télécommunications de Bretagne, diplôme d'ingénieur en télécommunications (1980).

de la post-modernité<sup>3</sup>. Après 2005 je concentrais ma réflexion sur mes interventions artistiques dans les entreprises, menées par l'intermédiaire de ma structure Accès Local et en partenariat avec des sociétés de conseil. Je développais cette réflexion également en tant qu'enseignant en université (Paris 8, département Arts, Esthétique, Philosophie, 1996-2002), et en école d'art (Ecole des Beaux-Arts de Nantes, 2000-2007). J'avais contribué à la réflexion naissante dans cette période sur la recherche dans les établissements d'enseignement supérieur en art, et j'avais moi-même élaboré une réflexion théorique sur ma pratique, publiée à l'occasion dans des revues et catalogue d'art (Zéro2, Zéro1 ; Doce Notas Preliminares ; catalogue de la Biennale de Rennes, 2008). A partir de 2007 je rejoignais à titre individuel l'équipe de recherche *Art et Flux*, alors rattachée au CERAP (Université Paris1, Panthéon Sorbonne), avec laquelle je devais ensuite développer des liens de plus en plus serrés (participation au colloque « Artistes et Entreprises », Arc-et-Senant, 2010 ; organisation de séminaires de l'axe de recherche « Art, économie, société ») jusqu'à ma participation active au montage et au suivi d'un projet de recherche labellisé ANR, « ABRIR : Arts et Mutations Critiques, quels enjeux pour l'art et le management ? » (2014-2018).

Enfin, le champ de la recherche en théorie des organisations. Incité par des amis artistes hollandais, allemands, danois qui avaient des activités similaires aux miennes et qui, eux-mêmes déjà inscrits dans ce champ, m'avaient fait rencontrer des chercheurs consacrant leurs travaux aux interférences entre art et organisations, par exemple au Learning Lab (Copenhague), à la Copenhagen Business School, dans certains groupe de réflexion internationaux (AACORN, Arts Aesthetics, Creativity and Organizations Research Network ; EGOS, European Group for Organization Studies) et enfin à l'Universiteit voor Humanistiek (Utrecht), je m'étais inscrit en 2005 au programme préparatoire de troisième cycle de cette dernière, intitulé « Humanization of Organizations (Humanisation des organisations) ». J'avais commencé à contribuer par des

---

<sup>3</sup> J'emploie ici le terme dans sa littéralité : après la modernité. J'avais publié en 2001 dans la revue Zéro 2 un entretien avec Robert Fleck autour de son ouvrage *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ?*, Paris : Pleins Feux, 2001. La lecture d'auteurs tels que Jean Baudrillard, Michel Foucault, Paul Virilio, Jacques Derrida, Michel Serres, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean-François Lyotard, entre autres, m'avait également nourri de fait de cette pensée « post-moderne », qui constituait par ailleurs le terreau de référence des études de troisième cycle à l'Universiteit voor Humanistiek, à Utrecht.

communications à des conférences internationales<sup>4</sup>. Début 2011 je m'inscrivais activement dans le projet européen de recherche « Arts et restructurations »<sup>5</sup>.

Les trois champs devaient inévitablement se rejoindre : ma pratique artistique s'inscrivait de manière marquée dans l'activité des entreprises pour la transformer, ce qui recoupait de nombreuses recherches sur les organisations, auxquelles je commençais à contribuer ; tout ceci prolongeait naturellement la pensée des entreprises artistiques développée à Art et Flux par l'équipe de Yann Toma.

En 2011 je décidais de démarrer une thèse de doctorat, menée en cotutelle entre l'Université de Paris Panthéon Sorbonne et l'Universiteit voor Humanistiek (Utrecht), auprès des professeurs Hugo Letiche (Utrecht), Yann Toma (La Sorbonne), et Jean-Luc Moriceau (Utrecht).

Le travail donné ici est donc inévitablement hybride, situé entre plusieurs champs de pratiques et de recherches. Inscrit comme thèse en arts plastiques, il consiste d'abord en « une double position, de portée équivalente, dont les objectifs ne se confondent pas. Une position de création et une position de recherche. Cruciale dans le dispositif de la thèse, l'attitude créatrice conduit à l'existence d'objets singuliers dont la matérialité toujours en tension avec le corps, travaille le sensible de l'esprit humain sans renoncer à en approcher les concepts. La posture de recherche en arts plastiques, à travers l'expérience du trajet créateur, vise à l'accroissement et à la précision de savoirs, transmissibles et validables, apportant un gain cognitif pour la discipline<sup>6</sup> ». Cette double position de création et de réflexion, dans le cadre de l'équipe Art et Flux au sein de l'institut ACTE-CNRS, se définit comme suit : « Art & Flux a pour objectif d'explorer, de produire, de reconfigurer les interactions entre art, économie et

---

<sup>4</sup> AoMO (Art of Management and Organization) 2004 ; EGOS (European Group of Organization Studies) 2009, 2010 ; EURAM (European Academy of management) 2004; IFSAM (International Federation of Scholarly Associations of Management) 2010 ; « The Politics and Aesthetics of Organization », Université de Saint Galen, Zurich, 2010.

<sup>5</sup> Initié par Frédéric Bruggeman et dirigé par Géraldine Schmidt (IAE Paris1 panthéon Sorbonne), ce projet réunissant trois laboratoires de recherche (Working Life research Institute, Londres, LENTIC, Liège, Gregor/IAE, Paris) s'est déroulé de janvier 2001 à mars 2013. Il a consisté en cinq séminaires de deux journées, et une manifestation finale que j'ai organisée et conçue avec Natalia Bobadilla (IAE Paris) : deux journées d'exposition-colloque entre art et recherche, tenu à la Maison des Métallos, Paris les 9 et 10 mars 2012, accompagné d'un site internet, consultable en ligne à l'adresse : <http://www.arts-restructurations.org/>

<sup>6</sup> Extrait de *La recherche en arts plastiques*, site du CERAP, rubrique présentation. Disponible en ligne à l'adresse [http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?article3&var\\_recherche=la%20recherche](http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?article3&var_recherche=la%20recherche) [consulté le 22/08/2014].



société. Dans cette perspective, Art & Flux est une équipe codirigée par un artiste théoricien (Yann Toma) et une politiste (Caroline Ibos). Elle réunit un groupe de chercheurs en arts plastiques et en sciences sociales. Les travaux des membres d'Art & Flux se croisent, se stimulent et se répondent les uns les autres en sorte de produire une recherche collective internationale de haut niveau. L'équipe de recherche Art & Flux s'attache à repenser la classique articulation entre Art et politique sur un mode pragmatique et de manière inédite à travers trois axes de recherche : Art, économie & société, Art & mondes politiques, Art & care » (page de présentation de l'équipe Art et Flux sur le site de l'institut ACTE-CNRS).

« Explorer, produire, reconfigurer les interactions entre art, économie et société » est précisément ce que doublement, tant sur le registre de ma création plastique que sur celui de la réflexion théorique, mon travail déploie depuis les années 1993-98, et qui résonne avec à-propos avec les principes fondateurs du département de l'université d'Utrecht qui m'a accueilli en parallèle.

Mon inscription au programme doctoral de la Universiteit voor Humanistiek à Utrecht participait en effet de son souci « d'humanisation des organisations » (titre du programme de recherche 2004 à 2010), défini en ces termes : « Le thème général du programme est celui de l'humanisation des organisations. Il est abordé de façon transdisciplinaire. La philosophie, les théories de la complexité, la pensée critique et les sciences humaines sont les sources principales. Chaque étudiant trace son parcours personnel dans ce vaste champ de la connaissance. Les questions éthiques sont étudiées sous l'angle et à partir de la pratique. Les thèses naissent pour la plupart d'une pensée à la rencontre de cette expérience et de la pensée humaniste, ce qui garantit à la fois un intérêt pratique et une prise de recul à ces recherches. Néanmoins un large choix est conservé sur l'orientation de chaque recherche, pouvant inclure plus ou moins de pratique, plus ou moins d'expérience personnelle. D'une manière générale, une réflexion sur ces choix (perspectives, références théoriques, place et statut accordés au terrain, position du chercheur, style d'écriture de la thèse...), en écho avec la pensée soutenue, fait partie intégrante de la recherche ». Ce programme de recherche se veut critique envers les théories et pratiques traditionnelles de la gestion et des organisations : « Les termes 'humain' et 'humanisation' ont traditionnellement tenu une place importante en théorie des organisations. Un exemple notable en est la 'gestion des ressources humaines', dont la fonction est

extrêmement ambivalente. En réalité la notion ne se réfère pas tant à la possibilité de développement des personnes, mais est aussi employé comme alibi pour le déploiement de pratiques disciplinaires ou de manipulation professionnelle. De plus la gestion des ressources humaines est habituellement basée sur des modèles de gestion centralisateurs, axés sur la planification, le contrôle et la maximisation de la valeur actionnariale. La recherche visera à établir une base scientifique de réponse à de telles théories instrumentalisantes. Les théories post-modernes orientées par l'étude du pouvoir, de la production de sens et par la sensibilité esthétique seront des guides. Le ciment de la recherche consistera à interroger avec pertinence l'intégrité, le jugement moral et les formes de confrontation aux enjeux de pouvoir et de politique inhérents aux processus de prise de décision<sup>7</sup> ».

Ma recherche s'est donc d'une part ancrée sur ma pratique en visant à la conceptualiser avec finesse pour mieux la déployer par la suite ; d'autre part s'est souciee d'explorer de nouvelles articulations entre l'art et le social, en particulier entre l'art et les organisations du travail ; enfin s'est convaincue de la nécessité d'outiller scientifiquement la possibilité de répondre et résister aux tendances instrumentalisantes, inégalitaires et déshumanisantes de nos sociétés fondées sur la domination des économies financières. Ce triple ancrage pourrait déconcerter le lecteur familier de l'une ou l'autre de ces inscriptions critiques, mais peu habitué de leur croisement – tant il est vrai que cette thèse consiste aussi en une expérience inédite de transdisciplinarité, dont j'espère qu'elle puisse tracer la voie pour d'autres qui la suivront. Sa lecture demandera à ses juges de bien vouloir consentir un effort d'abandon, et suspendre leur appréciation jusqu'au moment de la conclusion. S'abandonner est toujours un risque, et j'ai conscience de demander beaucoup. Mais, de la même manière que je n'ai pu

---

<sup>7</sup> « The terms 'human' and 'humanization' have traditionally had a prominent place in organization theory. A notable example is human resources management, the function of which, however, is extremely ambivalent. In fact, the notion does not refer only to opportunities for personal development, but is also used as an umbrella term for disciplining and professional manipulation. Furthermore, human resources management is usually embedded in centralist management models. These models revolve around planning, monitoring and maximizing shareholder value. Research in this subcomponent aims to provide a scientifically based response to instrumental organization theories of this kind. Postmodern organization theories oriented to power, meanings of life and aesthetic sensibility are taken as a guide. The linking elements in the research are questions surrounding integrity, moral judgment and adequate forms of dealing with power and political decision-making". Programme de recherche doctoral "Humanization of organizations », Universiteit voor Humanistiek, 2006.

avancer qu'en abandonnant moi-même mes nombreux a priori sur l'art, les organisations productives ou la théorisation de la pratique, et que ma recherche a consisté essentiellement en une déconstruction d'apparences et de fausses évidences, je propose cette lecture comme on invite à un voyage, dont on espère que la perte de repères enrichira autant le retour qu'elle le promettait au départ.

La méthode que j'ai suivie diffère un peu de celle d'une thèse classique en art, comme elle diffère d'une recherche en sciences humaines, bien qu'elle emprunte aux deux. Empirique, elle ne part pas d'une revue de littérature mais d'exemples d'interventions artistiques. Elle ne compile pas cependant l'ensemble de mes créations mais se focalise principalement sur deux exemples d'interventions dont elle analyse en détail les effets sur les participants. Elle ne se fonde pas sur un terrain et des expérimentations objectives, mais sur des « simulations » : situations réelles complexifiées par une intervention plastique et conceptuelle<sup>8</sup>, et dont je rendrai compte en disant « je ». Le « je » du chercheur croisera celui de la création aussi bien que ce « moi » intime qui les anime, dans un jeu de subjectivités dont résulte en partie la dimension politique de mon travail<sup>9</sup>. Pour tenir compte de cette implication de subjectivité, qui prendra en compte non seulement les miennes mais celles des participants, d'autres artistes, et bien d'autres encore, et dans la tradition des méthodologies de recherches en sciences humaines, je suivrai un modèle d'enquête propre à la sociologie dite interactionniste symbolique, et en particulier à la branche de l'ethnométhodologie. Je tordrai cependant ce modèle, légèrement, mais suffisamment pour que puissent s'y inscrire mes manières artistiques d'aborder les situations et la réflexion. En ce qui concerne la théorie, je m'appuierai principalement sur un penseur dont je présente, applique et discute les concepts,

---

<sup>8</sup> « Si la prospective a pour objet de poser des questions nouvelles, susceptibles d'être ensuite traitées par la recherche, elle aurait en commun avec la création artistique, le souci de construire des représentations sous forme de simulations ou de scénarios. Par la fiction, l'expérimentation aléatoire, les modélisations utopiques voire « uchroniques », un grand nombre d'artistes contemporains rejoignent des préoccupations analogues à celles des scientifiques ». Richard Conte, ligne éditoriale de l'axe de recherche Art et Monde contemporain, CERAP, 2006. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://cerap.univ-paris1.fr/spip.php?rubrique15>

<sup>9</sup> « La création, qu'elle soit d'ordre scientifique ou artistique, est mise en demeure de se poser des questions d'ordre philosophique, d'ordre éthique et finalement politique ». Ibid.

un philosophe dont la pensée s'inscrit précisément entre art, philosophie et politique : Jacques Rancière.

Ma thèse est divisée en trois sections : la première introduit la problématique d'un art d'intervention qui chercherait à transformer les situations organisationnelles, et analyse ma posture d'artiste intervenant dans des situations de discussion à l'aide d'un dispositif spécifique intitulé *Simulation*. La seconde examine en détail les motifs et les logiques des conflits observés lors de deux discussions que j'ai mises en place durant ma recherche. La troisième section reprend la problématisation initiale, en la nourrissant des analyses de la section 2. Elargie d'un angle politique et artistique et étayée d'exemples d'autres artistes, ou d'autres de mes créations, elle aboutit à préciser la posture artistique, scientifique et politique susceptible de répondre à l'interrogation initiale, à savoir : serait-il possible, et à quelles conditions, d'introduire au sein d'organisations constituées, des dispositifs de discussion spécifiques, qui grâce à leur qualité artistique ou esthétique permettraient de contrecarrer la confiscation autoritaire de la parole ?

En conclusion enfin je soulève les questions éthiques induites par mon enquête, qui problématisent avec rigueur ma pratique artistique d'intervention dans les organisations, m'amenant à la redéployer dans l'avenir avec plus d'acuité, ainsi que j'ouvre des pistes d'approfondissement pour des recherches ultérieures, à l'articulation entre l'art et la théorie des organisations.

Saint-Vincent de Tyrosse, août 2014.

## **Section 1 - Théorisation d'une pratique transversale.**

## Chapitre Un : Premiers éléments d'enquête

« *La méésentente porte sur ce que c'est qu'être un être qui se sert de la parole pour discuter* ».

Jacques Rancière, *La Méésentente*, p.14

### Introduction

Ce qui suit est le compte rendu d'une enquête menée depuis plusieurs années. Cette enquête a porté sur des expériences d'ordre esthétique que j'ai menées dans des contextes de travail, au sujet du partage de la parole. « Contextes de travail » signifie que l'enquête s'est déroulée au sein d'organisations diverses, dans des groupes dont les objectifs étaient de travailler à produire, concevoir, diffuser ou gérer des connaissances, des événements, des biens ou des services. « Esthétique » est employé dans le sens de sensible et artistique ; d'autres significations du mot pourront être convoquées, mais j'éviterai de me référer au 'beau', et encore moins à ce qui relèverait de qualités matérielles observables. Je ne me référerai pas non plus à la discipline de l'esthétique ni à ses concepts ; je verrai apparaître au cours de mon travail une alternative à cette acceptation classique, que je développerai plus largement, en lien avec la question du politique, tirée de la philosophie de Jacques Rancière. Quant aux « expériences » dont il sera question, ce ne sont pas à proprement parler des expérimentations scientifiquement menées, bien qu'elles en présentent certaines caractéristiques. « Expérience » est employée dans son sens de situation vécue : situation dont on fait l'expérience, mais, ici encore, je n'aborderai pas directement la notion d'expérience esthétique ou de sa « perte<sup>10</sup> ». Mon enquête porte ainsi sur des situations esthétiques artificiellement

---

<sup>10</sup> Richard Shusterman, The end of aesthetic experience, *The journal of aesthetics and art criticism*, 1997, vol.55, n° 1, p. 29-41. L'intérêt de l'approche de Rancière, qui pense le rôle disruptif et déceptif de l'art comme sa puissance de modèle dissensuel, va prendre ici tout son intérêt, pour répondre à ce regret de la perte de la « boîte à empathie qui réveille nos potentiels émotifs partagés » (« an empathy box restoring our ability and inclination for the sorts of vivid, moving and shared experience that one once sought in art », op.cit. p. 39).

créées au sein de groupes de travail, pour tenter d'y installer des modes de partage de la parole plus égalitaires qu'autoritaires.

J'emploie à dessein le terme « enquête ». La thèse que je défendrai ici, à savoir que l'art peut contribuer à installer des manières de s'écouter plus démocratiques, est en effet née d'un désir d'élucidation. La question de comment les places et les libertés se discutent et se distribuent sur la scène sociale, en particulier dans les petits groupes, m'apparaissait comme un mystère. Prendre la parole, la garder, faire que les autres m'écoutent, et inversement accorder mon attention aux discours des uns ou des autres, entrer dans des discussions animées où les voix se recouvrent, s'entrecoupent, s'écoutent, résonnent ou dissonent, sont des expériences banales, quotidiennes, mais où se jouent des jeux de pouvoir permanents entre qui parle, qui écoute, qui impose ses points de vue, qui les refoule, et comment se négocient préséances et hiérarchies sur ces scènes apparemment spontanées et ordinaires. Les sentiments les plus divers peuvent accompagner ces moments, depuis les plus sombres : agacement, gêne, honte, humiliation, colère, peine, tristesse, haine, jusqu'aux plus lumineux : euphorie, exaltation, allégresse, amour, détente, sollicitude, plaisir. Entre ces deux extrémités peut aussi s'éprouver un sentiment de partage équilibré, de compréhension mutuelle et de construction commune, qui fait de la discussion et du dialogue le lieu de l'espoir d'entente collective. Au-delà ou en-deçà de toutes les théorisations, analyses et rationalisations, c'est ainsi de l'expérience vécue que les scènes de paroles tirent leur puissance. Rares sont ceux qui la contrôlent – ils peuvent alors diriger ceux qui les écoutent, devenir des leaders, convaincre, agir avec l'aval de tous, ou bien encore les diriger comme on accompagne un ami : les aider, les soigner, les conseiller. Nombreux par contre ceux qui ne la maîtrisent pas, et se sentent incompris, ignorés, négligés, et qui quittent la discussion avec un sentiment de frustration. Elucider à quoi pourraient tenir de telles différences me semblait pouvoir permettre de favoriser l'entente<sup>11</sup> plus que la mésentente.

---

<sup>11</sup> Le fait de vouloir favoriser l'entente reste à ce stade de mon travail un a priori dont je n'examine pas les fondements. Je verrai peu à peu que je ne peux faire l'économie de considérer également la mésentente comme un ingrédient nécessaire des relations, qui fait sens.

Une telle interrogation ressort apparemment plutôt de la sociologie, et de la communication dans les petits groupes – j’avais d’ailleurs initié ma réflexion il y a des années par la lecture d’un ouvrage classique de cette discipline, qui porte précisément sur la « mise en scène de la vie quotidienne<sup>12</sup> », et j’avais, à la même époque, poursuivi avec les écrits de l’école dite de Palo Alto qui traite les interactions langagières et la communication dans les petits groupes sur un plan systémique. Cette interrogation relèverait peut-être aussi de la philosophie : selon Jacques Rancière « la mésentente porte sur ce que c’est qu’être un être qui se sert de la parole pour discuter<sup>13</sup> ». Mon parcours m’incite plutôt à traiter ce sujet selon une approche atypique, à la croisée de ma pratique artistique d’une part et de la théorie des organisations d’autre part.

J’ai exposé dans l’avant-propos en quoi ma pratique, consistant à intervenir dans la société en dehors des lieux dédiés de l’art, m’avait mené à une posture d’artiste comme agent actif, source de participations et peut-être finalement auteur de transformations sociales, par des actions dans l’ordre du sensible, actions que je nomme pratiques insérées. Rétrospectivement, je constate que nombre de mes actions revenaient à intervenir sur des scènes sociales, dans des sortes de conversations, pour y déplacer les types de partage de la parole et du pouvoir.

## *I - Premières pratiques insérées*

### *I.1. - 1993 – Grore sarl et Grore Images*

Les interventions que je développe depuis les années 2000, et qui donnent lieu à cette enquête, sont menées par l’intermédiaire d’une entité nommée Accès Local, branche d’activité de conseil d’une structure que j’avais fondée dès 1993 : une société au statut juridique de sarl (société à responsabilité limitée) appelée GRORE, comme GROUpe de Recherches. L’acte fondateur de cette entreprise artiste, premier geste d’intervention dans la vie réelle, et plutôt invisible en tant qu’art, consista à envoyer des « invitations à assister au tirage au sort des jurés

---

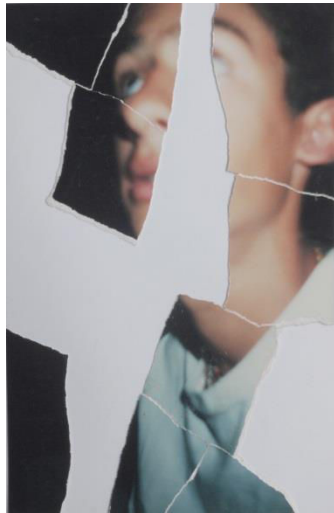
<sup>12</sup> Erwin Goffman, *The presentation of the self in everyday life*, New York : Doubleday Anchor Books, 1959, 272 pages. Traduction française *Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris : Minuit, 1973, 256 pages.

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente : politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995, 187 p., p. 14.



d'assise », tirage au sort qui a lieu chaque année dans chaque mairie et est réputé public. En m'insérant dans la dimension publique de ce moment de la vie sociale et juridique, en me faisant le médiateur de l'événement, d'une part j'amenaient des spectateurs sur une scène qui n'en recevait jamais (car bien que réputés publics, ces moments de la vie sociale, très peu médiatisés, restent confidentiels et ne drainent personne). D'autre part je transformais les opérateurs du tirage au sort, les employés municipaux, en réels acteurs. L'action même du tirage au sort, et ses modalités, qui à l'époque consistait à choisir au hasard dans les listes physiques des registres d'état-civil, devenait questionnable. Le tirage auquel j'assistai par exemple était organisé selon un protocole expéditif (« prendre le 6<sup>ème</sup> nom de chaque douzième page de droite »), et calculé de façon à fournir le bon nombre de jurés... mais il en perdait sa qualité de hasard, qui aurait dû laisser à chacun les mêmes chances d'être choisi. J'en fis la remarque, et un certain malaise, puis un rejet s'ensuivirent, au motif que je n'étais pas qualifié. Les effets de cette opération étaient infimes mais réels : symboliquement, Grore et ses recherches sur l'insertion de l'art dans les dispositifs sociaux, et sur le questionnement de l'autorité imposée à des processus censés être de l'ordre du partage démocratique, étaient nés.

Cette société commerciale et artistique, avait été créée pour permettre à ma première activité « interventionniste » de se déployer en évitant le statut d'auteur individuel : je voulais constituer une agence photo à partir d'un stock de photographies trouvées dans la rue, accumulé peu à peu depuis 1985.



**Illustration 1 (gauche) :** Photographie trouvée, fragments déchirés et rassemblés.

**Illustration 2 (droite) :** Philippe Mairesse, Logo de l'agence photo Grore Images.

La photothèque Grore Images avait pour but de donner à ces images tombées au rang de déchets la possibilité de ré-apparaître dans les réseaux de circulation d'images : les médias, l'art, les collections. Cette agence photo particulière est toujours en activité. Elle m'avait permis d'aborder les questions liées à l'image et à la photographie : j'avais écrit en 1994 un texte intitulé « Enquête sur la photographie », paru dans une revue de théorie esthétique spécialisée en musicologie<sup>14</sup>. Elle m'avait surtout permis d'aborder la question des modalités de production collective d'objets particuliers, entre art et fonction sociale. Dans le domaine de l'image, la question de la fonction sociale est d'emblée, et depuis l'apparition de la technique photographique, intégrée à la circulation des œuvres et à l'usage de la photographie<sup>15</sup>. La participation de diverses personnes à la fabrication d'une image (de la même manière, Howard Becker dans *Les mondes de l'art* démontrera que toute création est le résultat et

---

<sup>14</sup> Didier Barbier et Philippe Mairesse, Investigacion sobre la confusion revelada por la fotografia como obra de arte / Enquête sur la confusion révélée par la photographie en matière d'œuvre, revue *Doce Notas Preliminares*, n° 4, Pour oublier le XXe siècle, Madrid, décembre 1999, pp. 58-7). Voir aussi le texte de Robert Fleck, *A sidelong portrait of an author and potential users (summary)*, Disponible à l'adress internet : <http://www.grore-images.com/?inclu=menu/artcritic.txt> [consultée le 23/08/2014].

<sup>15</sup> Gisèle Freund, *Photographie et société*, Paris : Points/Seuil, 1974. Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris : Minuit, 1965, 361p, ouvrage collectif dans lequel Pierre Bourdieu introduit le concept d'habitus « expérience qui fait apercevoir immédiatement tel bien de consommation comme accessible ou inaccessible, telle conduite comme convenable ou inconvenante ».

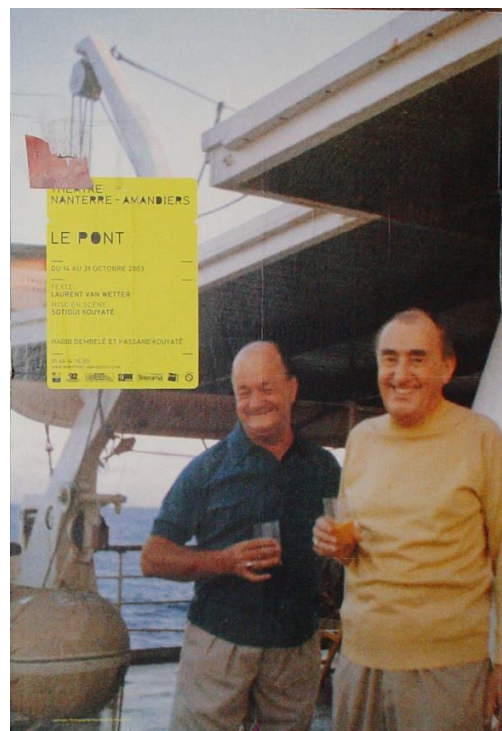
la convergence d'une foule de contributeurs<sup>16</sup>) et à sa mise en circulation dans tel ou tel circuit répond à des habitudes bien installées dans les univers de la conception graphique, de l'illustration, du journalisme, sans oublier l'usage le plus familier de la photographie : la construction collective de ces fameux albums dit « de famille ». Grore Images (c'était le nom de cette agence atypique) n'eut donc pas de mal à proposer son stock et à le voir utilisé. Dans le monde de l'art j'appliquais les mêmes principes : commissaires d'exposition et collectionneurs furent au départ un peu perturbés par l'idée de devoir eux-mêmes décider de l'image à agrandir, de son format, de son mode de présentation, de sa diffusion... Chaque production était le résultat de convergences (ou de divergences) entre des intentions dispersées : l'intention initiale et inconnue, mais dont il restait des traces dans l'image, de l'auteur d'origine de la photographie, l'intention présidant au choix de telle image dans le stock, l'intention sous-jacente à l'utilisation d'image dans les supports lorsqu'il s'agissait de diffusion dans les médias, mes propres intentions à l'origine de la fondation de l'agence et en amont à l'origine de la collecte des images, les intentions des autres « ramasseurs » d'images (car chacun pouvait et peut encore, confier à l'agence les photographies qu'il/elle trouve; la seule condition est que ce soit des photographies « originales » c'est-à-dire non imprimées, et qu'elles aient été trouvées dans l'espace public). L'« œuvre » consiste en l'ensemble du dispositif : l'agence, son stock, les diffusions d'images résultantes, les tirages édités. J'étais intéressé à voir un objet esthétique se former à la confluence de diverses intentions, et la forme résultante émerger comme un compromis entre de multiples facteurs de décisions<sup>17</sup>. Je

---

<sup>16</sup> Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 1988, Première édition *Art worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982. Cette coopération d'acteurs pour la production d'œuvre possède une conséquence qui m'intéresse particulièrement : « Nous voyons aussi qu'en principe tout objet ou toute action peut recevoir une légitimité artistique, mais que dans la pratique chaque monde de l'art soumet cette légitimation à des règles et à des procédures qui, si elles ne sont pas irrévocables ni infaillibles, n'en rendent pas moins improbable l'accession de certaines choses au rang d'œuvre d'art. Ces règles et ces procédures sont enfermées dans les conventions et les schèmes de coopération qui permettent aux mondes de l'art de mener à bien leurs activités ordinaires. » ("We see, too, that in principle any object or action can be legitimated as art, but that in practice every art world has procedure and rules governing legitimation which, while not clear-cut or foolproof, nevertheless make the success of some candidates for the status of art very unlikely. Those procedures and rules are contained in the conventions and patterns of cooperation by which art worlds carry on their routine activities"). p.163 de l'édition originale.

<sup>17</sup> « Cette institution d'un caractère inattendu constitue en quelque sorte la "sculpture photographique" que constitue l'œuvre de Philippe Mairesse [...] l'agence des photographies trouvées Grore Images constitue une grande anthropologie anonyme des liens entre l'image et l'individu contemporain ». Robert Fleck, *Portrait oblique d'un auteur et de ses usagers*

suivais en cela, sans le savoir alors, l'argument du collectif *Artist Placement Group*, selon lequel le rôle de l'art se déplace vers la prise de décision<sup>18</sup> et les enjeux de pouvoir et de légitimité qui y sont attachés. D'une certaine manière, ramasser les images que personne ne voit plus et les remettre en circulation, c'est d'une part redonner voix à ces images déconsidérées (et une voix puissante lorsqu'elles sont par exemple reprises comme outil de communication), et d'autre part prendre place dans la conversation en cours sur l'image en y faisant entendre une voix discordante, qui promeut la qualité d'images dépourvues de toute technicité, esthétique ou intentionnalité artistique.



**Illustration 3 (gauche) :** Grore Images et Labomatic (Nicolas Ledoux, Frederic Bortolotti, Pascal Béjean). Campagne d'abonnement pour le Théâtre des Amandiers, Nanterre, 2004. Image Grore Images.

**Illustration 4 (droite) :** Grore Images et Labomatic (Nicolas Ledoux, Frederic Bortolotti, Pascal Béjean). Affiche pour le spectacle « le Pont », Théâtre des Amandiers, Nanterre, 2004. Image Grore Images.

J'avais d'ailleurs entamé une compilation systématique des choix successifs effectués dans le stock de l'agence, qui me permettait de calculer par des rapports statistiques les qualités d'originalité et de représentativité de ces choix.

---

*potentiels*, texte pour le catalogue de l'exposition Apparemment léger, Le Havre, Semaines européennes de l'image, 2004.

<sup>18</sup> Voir plus bas, note 69 page 52.

Mais en 1997-98 je souhaitais aller plus loin dans cette mise en réseau d'intentions divergentes qui construisent ensemble un objet esthétique circulant dans la société, sans plus me reposer sur l'espèce de confort et de garantie formelle donnée par la nature des images issues du dispositif Grore Images. Je souhaitais explorer l'esthétique d'objets produits à la convergence d'intentions plurielles, en la considérant comme leur qualité d'objets médiateurs d'agencements (agency) sociaux, de véhicules des enjeux liés aux places et aux pouvoirs de se faire entendre, et non en tant que caractéristique inhérente aux qualités visuelles ou matérielle de ces objets.

### *1.2. - 1997 – Tangror : configurations de règles d'organisation*

Dès 1997, année de la *documentaX*, je m'inscrivais « par les coulisses », dans ce jeu double entre « poétique et politique », qui faisait le titre du « Livre » (The Book) de cette exposition, dirigée elle-même par un commissariat bicéphale<sup>19</sup>. Cette manifestation destinée à faire date, se proposait de « dessiner un contexte politique pour l'interprétation des activités artistiques à l'orée du vingt-et-unième siècle », en « isolant des réponses culturelles complexes au processus unificateur de la modernité globale », tout en reconnaissant que ce contexte artistique était « fissuré de l'intérieur par les attitudes d'intransigeance utopique ou critique qui caractérisent les relations de l'art au réel »<sup>20</sup>. La documentation impressionnante réunie pour cette quinquennale d'art contemporain prenait comme pivots des textes de Michel Foucault sur l'hétérotopie, Jacques Rancière sur le politique et le démocratique, Felix Guattari et Gilles Deleuze sur les minorités, Théodore Adorno sur l'authentique, Edouard Glissant sur la créolisation, Serge Daney sur la distinction entre image et visuel.

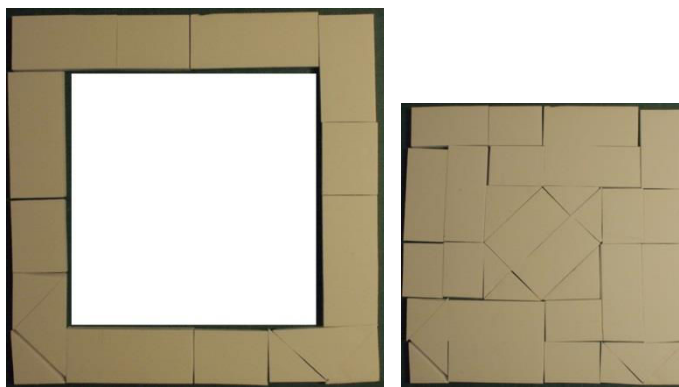
Je fus invité à cette manifestation, mais de manière périphérique et invisible : l'organisateur des visites guidées me passa commande de la réalisation d'un sol pour le bar-point de rencontre, en réponse à mon activité

---

<sup>19</sup> Catherine David et Jean-François Chevrier, *Politics, Poetics – documenta X : The Book*, Berlin : Hatje Cantz, 1997, 800 pages.

<sup>20</sup> Ibid., éditorial.

artistique de proposition d'un service de conception graphique que j'avais mis au point, préliminaire aux activités que développerait Accès Local l'année suivante. Ce service était fondé sur un principe formel mathématique. Un jeu de formes simples assemblables en carré, ou bien en son pourtour, permet de créer des pavages sans trou, ceci sans devoir suivre de règles fixes. Création originale que j'avais conçue à partir d'une interrogation mathématique (est-il possible de découper un carré de manière à ce qu'il se contienne lui-même ?), ce jeu, nommé Tangror en référence au Tangram chinois, à ma société Grore et à l'évolution de la société contemporaine, la syllabe –am , âme, se transformant en –or, permet de créer à volonté des formes variées, dotées automatiquement d'une harmonie dans leurs proportions, due au rapport mathématique particulier qui organise leurs dimensions.



**Illustration 5** : Philippe Mairesse, *Tangror Colette Besson*. Un exemplaire rudimentaire du jeu de Tangror, disposé des deux manières possible, en carré ou en forme du pourtour de ce carré. Modèle utilisé lors d'un atelier de mathématiques et art au collège Colette Besson (Paris), 2012. Carton plume. 15 x 15 x 1 cm.

Sur la base de ce jeu de forme, je conçus un pavage reproduisant en grand le « X » du logo officiel, pour le sol du point de rencontre des visites guidées, un bâtiment provisoire édifié en arrière du Ludwig Museum.

Mon intervention ne fut jamais présentée comme une intervention artistique, bien que commissionné par un galeriste qui connaissait bien mon travail et ma position – il avait auparavant exposé mon agence photo Grore Images – mais il n'avait obtenu que le droit d'organiser les visites et en aucun cas d'inviter des artistes. « SolX » fut donc simplement un revêtement de sol piétiné par les visiteurs ignorants des intentions qui lui avaient donné naissance, opérant dans le réel de l'organisation commerciale de la documenta une sorte de citation

ironique et déconstruite du « X » officiel. Ce revêtement de sol critiquait discrètement l'autorité du commissariat officiel de la documentaX. En reproduisant sous une version non réglementaire le logo de la manifestation, et en l'installant au sol d'un espace non dédié à des expositions, je mettais l'autorité officielle littéralement sous les pieds des anonymes qui visiteraient l'exposition. En occupant pour ainsi dire incognito un endroit ignoré du circuit officiel des œuvres, mais sur la commande d'un futur galeriste majeur<sup>21</sup> je faisais acte de sécession mais pas de rupture : un dissensus intégré en quelque sorte.



**Illustration 6** (gauche) : Philippe Mairesse, *So/X*, documentaX, Kassel, 1997. Sol plastique Taralay de Taraflex, découpé et posé manuellement, 12 x 3 m.

**Illustration 7** (droite) : Büro X, Hamburg / Carl von Ommen, logo de la documentaX.

La plasticité du matériau au sens littéral, un revêtement de sol plastique professionnel, contribuait à banaliser cette intervention, qui n'était signée finalement que par ce gigantesque « X », que personne n'identifiait comme un détournement du logo, ce qui contribuait à lui donner sa valeur initiale de rature : le « X » avait été conçu comme une croix venant barrer le « d » de documenta, comme pour signifier sa fin – ce qui bien sûr n'était qu'une coquetterie de graphiste et une posture des commissaires.

Ainsi j'avais cherché à installer un dialogue dépourvu d'autorité avec le public de la documenta, entre ce public et les instances officielles et entre les

---

<sup>21</sup> Mathias Arndt était le commanditaire de ce travail, l'année précédent l'ouverture de sa première galerie à Berlin, Arndt und Partners.

instances officielles et le commanditaire marginal de cette installation. Ces mises en dialogue non verbales et anti-autoritaires passaient par le registre sensible, ici d'un revêtement de sol, ce qui était à l'époque ma manière de considérer le fondement (*ground*) de toute conversation au sujet du pouvoir.

L'expérience fut instructive et profitable. Au-delà de tester ma capacité à occuper concrètement une place intégrée au fonctionnement d'une collectivité tout en y insérant l'intention transformatrice qui était la mienne, j'avais compris que l'insertion d'expériences sensibles dans le collectif nécessitait de s'adresser au collectif, et pas seulement d'y être subrepticement introduit par un responsable – et par la petite porte. Il me fallait cependant approfondir et formuler ma conception de ce type d'intervention, sans quoi trop de risques de malentendus existaient.

En une autre occasion, en 1996, j'étais intervenu avec le même jeu formel du Tangror dans un contexte très différent, pour l'association La Source, fondée par le peintre Gérard Garouste et destinée à venir en aide aux adolescent en rupture sociale grâce à des pratiques artistiques. Invité à animer un atelier, je proposai de leur confier la conception du sol de la toute nouvelle salle d'activité, et de faire réaliser leur projet quel qu'il soit. Pendant plusieurs semaines, les cinq adolescents, tous cas difficiles en conflit grave avec toute forme d'autorité, se confrontèrent aux petits triangles et rectangles de mon jeu de formes, pour concevoir des modules de revêtement de sol. La difficulté apparut lorsqu'il s'agit de « mettre ensemble les bouts des uns et des autres » (un des participants) : quelle priorité donner aux différents motifs, dans quel ordre poser ce qui était pensé (consciemment puisqu'un des adolescent l'exprima dans une interview) comme « un désordre organisé » ? Ces jeunes qui refusaient toute règle durent se mettre d'accord sur la règle à suivre. Un projet fut finalement mis au point et le sol finalisé par des professionnels. Ici encore, la question de la discussion du pouvoir, de l'autorité et des décisions à prendre pour la limiter fut rendu possible, et vivable de manière égalitaire, par l'intervention artistique et une expérience sensible qui n'excluait pas la parole mais ne s'y résumait pas.





**Illustrations 8 à 11** (de gauche à droite et de haut en bas) : maquette du revêtement de sol destiné à la nouvelle salle d'activité. *So/Garouste*, réalisation finale. Deux adolescents en train d'assembler les pièces de la maquette, et le début de la conception de la maquette.

Depuis cette expérience fondatrice, je cherchais des modalités de participation et d'intervention qui impliquent le public et lui permettent de questionner les formes autoritaires de discussion, réelle ou symboliques. Toujours à partir du jeu de « Tangror », plusieurs jeux de table modulaires furent réalisés, qui permettaient de les assembler de manières variées de façon à constituer des dessins et à configurer l'espace selon les besoins des participants. L'un de ces jeux de tables était utilisé pour l'organisation des discussions dans les débuts d'Accès

local, un autre fut créé pour organiser l'espace de débats et de performances lors de la manifestation ZAC99<sup>22</sup> au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

### *1.3. - 1998 – Accès Local et la Théorie des Périphéries Internes*



**Illustration 12** : Rencontre du 01/07/1998, Jean-Michel Vappereau, mathématicien et psychanalyste (à droite au premier plan). Le jeu de table « Tangror » (voir ci-dessus) est disposé de façon « désordonnée ».

En 1998 j'ouvrai<sup>23</sup> une nouvelle branche d'activités de la société Grore, intitulée Accès Local, et destinée à explorer des actions plus spécifiquement 'insérées' dans les entreprises et leurs activités de production. Elle cherchait à répondre plus explicitement à mon désir d'agir et de transformer ce système de production, ne serait-ce que localement et temporairement, sans pour autant en être instrumentalisé. Je ne retracerai pas ici l'historique des débuts de nos activités, qui consistaient en débats, rencontres, présentations et discussions

<sup>22</sup> Cette manifestation présentait les actions et les créations de plusieurs collectifs d'artistes se posant ce type de questionnements à l'orée des années 2000.

<sup>23</sup> Avec cinq autres « accesseurs », Philippe Zunino, Olivier Reneau, Serge Combaud, rejoints par Bruno Guiganti et Fabien Hommet.

hebdomadaires<sup>24</sup>. La question de l'organisation des rencontres de manière à permettre la participation, à empêcher les prises de paroles autoritaires, et à favoriser les confrontations de points de vue, étaient déjà et dès les débuts d'Accès Local une préoccupation importante. Elle se traduisait par le souci de l'organisation physique des espaces de discussion : les dispositions de tables, les configurations spatiales donnaient lieu à des expérimentations variées, dont nous tirons pour la suite des enseignements sur l'organisation des débats.



**Illustration 13** : Rencontre Accès Local (1998-1999, date indéterminée) ; autre disposition des tables « Tangror », en forme de point d'interrogation.

Accès Local développa par la suite différents types de service de consulting et de conseil aux entreprises, par la mise en œuvre de dispositifs artistiques, dont cette recherche explorera en détail le plus conséquent, tant dans sa conception que dans ses résultats.

Cette activité nouvelle me fit découvrir, par la co-gestion propre à un groupe d'artistes auto-financés tel que Accès Local, les significations du mot « organisation » : les déboires et les exaltations du management, et les règles

---

<sup>24</sup> Voir en annexe un listing des premières rencontres hebdomadaires proposées à Accès Local le mercredi. Cet historique a fait l'objet d'une présentation rétrospective en 2001 à la galerie Art et Essai de l'Université de Rennes 2, dans le cadre de l'exposition intitulée *Working Together* organisée par Marion Hohlfeldt.

instables d'organisation d'équipes et de structures, en vue d'une production collective artistique destinée à des « clients » hors du monde de l'art, sans pour autant devenir « fournisseur ». Ceci devait me mener à approfondir mon approche des fonctionnements collectifs, à comprendre certaines règles d'organisations propres au fonctionnement de groupes artistiques, à envisager leur transférabilité aux organisations non artistiques, puis à en déduire d'autres modalités pour les pratiques aux frontières du champ de l'art et d'autres domaines socio-économiques.

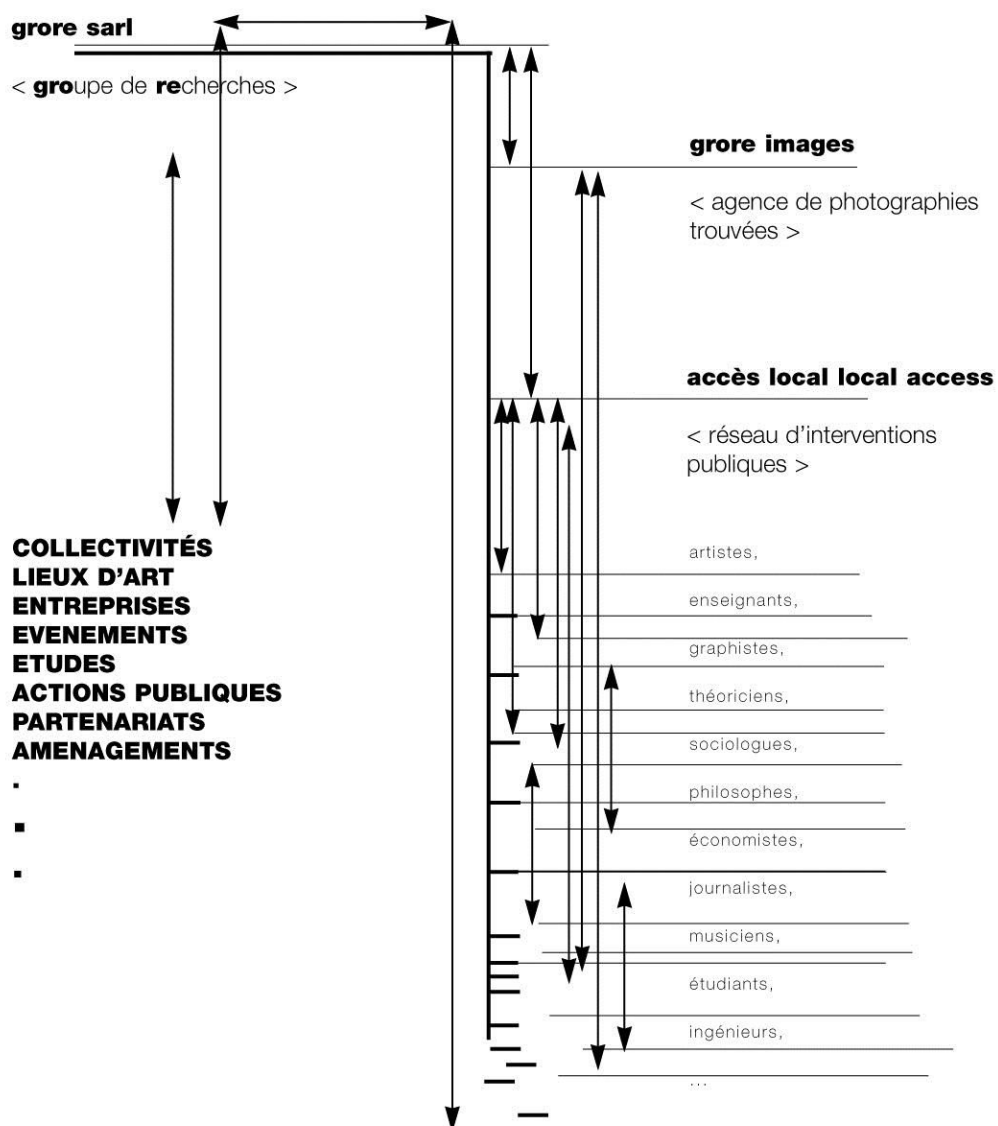


Illustration 14 : Philippe Mairese, *Organigramme*, 1999. Dessin numérique, 21x29,7 cm.

Il s'agissait d'une part de trouver des formes d'intervention dans les organisations productives de biens et services, formes d'interventions que je désignais comme 'insérées' c'est-à-dire incorporées au cours habituel des opérations de production, de gestion ou de décision. Ces formes voulaient en modifier assez fondamentalement le principe, puisque l'un de mes premiers argumentaires décrivait leur objectif en ces termes : « introduire les pertes au cœur de la productivité, en tant que pertes ». De plus les effets de transformation produits par ces interventions devaient eux-mêmes s'insérer dans le cours normal de la production, pour finalement en transformer les fondements de l'intérieur, d'une manière pourrais-je dire écologique (systémique).

D'autre part, il s'agissait pour moi de « théoriser » des concepts opérationnels. Je mets des guillemets afin de distinguer ces premières tentatives de la recherche qui suivit, et pour marquer le caractère artistique et non scientifique qu'avaient ces 'théories', qui étaient plutôt des représentations et ont été exposées comme des œuvres<sup>25</sup>. Elles avaient pour but de permettre de développer, comprendre et analyser ces formes nouvelles d'interventions que nous cherchions. Devant la complexité de ce programme, il m'apparut assez vite (autour de 2003-2004) que je devrais m'appuyer sur des méthodes de réflexion et sur des concepts et références plus solides que ceux que j'avais réunies intuitivement ou qui irriguaient parcimonieusement le champ des activités artistiques insérées dans le social. C'est ici que se situe l'origine de ma réflexion menée au sein de l'University of Humanistics d'Utrecht dans un premier temps, puis de la ligne de recherche Art et Flux à l'Université de La Sorbonne dans un deuxième temps. Mais au commencement je ne m'appuyais que sur mes intuitions. J'avais entrepris de théoriser, ce qui en réalité à l'époque revenait surtout à les représenter visuellement, comment les relations entre les individus passent par les objets, et comment les contours des identités individuelles et collectives consistent en constellations de points dispersés. J'écrivais : « Les êtres possèdent des contours complexes, qui s'étendent au-delà de leur enveloppe corporelle et passent par les objets et les choses qui leur sont

---

<sup>25</sup> Exposition *Art&conomy*, Hamburg, Deichtorhallen, 01/03-23/06/2002. Exposition co-produite par le Siemens Cultural Program et qui comportait un volet de projets expérimentaux, où des tandems d'artistes (ou groupes d'artistes) et entreprises devaient collaborer à des projets communs. Accès Local avait été sélectionné pour mener l'un de ces projets. Nous nous associâmes à une petite société de conseil pour commencer à développer des services aux entreprises.

attachés de plus ou moins près. Chacun développe ses contours propres, les choses et les objets tracent en pointillé nos Périphéries Internes particulières. Une densité d'objets marqués signale un corps, dont le contour approximatif peut être cerné plus ou moins précisément mais reste toujours susceptible d'extensions. Ces extensions sont faites des choses qu'un être possède, désire, perd, rêve, mais aussi d'autres corps, aimés, haïs, perdus, rêvés. Les ressemblances familiales, les habitudes gestuelles, les codes vestimentaires, les accents, les maladies, sont quelques-unes de ces extensions d'un corps dans un autre, par lesquelles passent les relations ». Cette théorisation intuitive, avec lequel résonnerait plus tard et rétro-activement les positions d'Alfred Gell<sup>26</sup>, s'intitulait « Théorie des Périphéries Internes ». Elle décrivait comment les contours des entités individuelles ou collectives pouvaient se représenter comme des constellations en interférence, s'interpénétrant dynamiquement selon des lignes de circulation variables selon qu'il s'agissait d'interférences entre individus, fonctions ou objets<sup>27</sup>. La réflexion sur ces entremêlements de lignes passait par leur représentation graphique, qui donnait lieu à des dessins et des motifs de type 'wallpaper'

En matière d'intervention dans les organisations, l'« Observatoire des Périphéries Internes » proposé par Accès Local devait permettre de détecter pour les traiter les dysfonctionnements de ces arborescences compliquées selon lesquelles se constituaient les relations sociales dans les organisations.



**Illustration 15 :** Accès Local, *Périphéries Internes*, exposition Art&conomy, Hamburg Deichtorhallen, 2002. Bois, papier, tracts, mobilier, vidéos, son, dimensions variables.

<sup>26</sup> Alfred Gell, *Art an Agency, An anthropolgy theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998. Traduit en français sous le titre *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique de l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009. Alfred Gell se réfère à la notion de « disseminated self » (identité disséminée), qui correspond relativement bien avec mes idées de contour par constellation.

<sup>27</sup> Voir intégralité de la Théorie des Périphéries Internes, version 2004, en annexe.

L'opérationnalité des interventions était définie comme la capacité à proposer des supports à la représentation : « L'hypothèse de base est que toute observation, compréhension ou action concernant le travail de production d'un groupe par lui-même doit passer par la production d'objets chargés d'une fonction de représentation, et qui cependant appartiennent au groupe et à son fonctionnement. »

Les résultats les plus tangibles de ces premières recherches consistèrent en une sorte d'embryon de méthodologie, approche pratique pour des interventions dans les organisations, qui visait à détecter « l'intérêt d'être ensemble, par les aventures qui signifient l'intérêt (ou les mésaventures qui signifient le désintérêt) que chaque membre du groupe trouve à participer au groupe, c'est-à-dire, au sens propre, à faire le groupe en partie ». Le point central de cette approche considérait les récits individuels (l'identité narrative selon Ricoeur) et leur incorporation d'objets, de zones, d'idées partagées par le groupe. « [L'individu] dessine [ses contours propres] par ses circulations entre ses objets familiers, ses vêtements, ses outils, ses fétiches, ses achats, ses maisons, ses enfants, ses partenaires, ses collègues... Mais ces choses et ces êtres peuvent s'avérer appartenir aussi à d'autres individus, dont ils dessinent une partie des contours, et qui en font un récit différent, le leur. La valeur des choses pour l'un n'est pas la même pour l'autre, suivant la périphérie qu'elles tiennent dans leurs contours respectifs. Dans chacun des récits, chaque chose, chaque être, trouve une place et une valeur, reprise et transformée dans le récit de l'autre. L'accord sur une valeur médiane est en négociation permanente, par conversions, reprises, appropriations, restitutions...<sup>28</sup> ». Il s'agissait donc essentiellement d'enquêter sur les modes et les contenus de la narration et de la discussion dans les groupes, au sens de la mise en commun d'une représentation du groupe par lui-même, ce que j'appelais « image mutuelle ».

Cette phase de « théorisation » n'eut pas de suite immédiate. Il apparut vite que l'essentiel était de réussir à produire un effet indéniable sur des organisations collectives, sans quoi ces théories de l'intervention resteraient à l'état de programme auto-suffisant, ou même pouvait virer au maniérisme. Je

---

<sup>28</sup> Théorie des Périphéries Internes, op. cit.

n'en rends compte ici qu'à titre de pièce à conviction dans mon enquête, de laquelle je déduis un seul enseignement : la permanence de mon intérêt pour la question du partage, et son rôle peut-être central pour la pratique d'un art « inséré ».

De façon générale, que ce soit avec la photothèque Grore Images, le jeu de formes réglées « Tangror », la représentation des constellations interférentes d'identités individuelles et collectives, ou la volonté d'intervention dans les organisations, cette question du partage était en effet centrale dans ma démarche.

#### *1.4. - 2003 – Simulation, dispositif de partage de parole*

J'abordais la question du partage sous l'angle suivant : l'ensemble de ce que les membres d'un groupe organisé mettent en commun (savoirs, pratiques, objets, convictions, valeurs, mots ...), ce dont je tentais quelquefois de parler sous le terme « esthétique du groupe ». La création de situations expérimentales, expériences sensibles à insérer dans les fonctionnements des organisations, m'intéressait pour leur capacité éventuelle à révéler, détecter, critiquer ou améliorer cette « mise en commun », ce « partage du commun ». La participation à l'ensemble, le prendre part, l'avoir part, me semblaient une clé du fonctionnement collectif. J'étais convaincu que cette « communication », au sens de mise en commun, s'appuie sur des formes : des matérialisations, des objets et leurs modes de circulation, des dispositifs, dotés d'une « esthétique » non pas au sens du beau mais de leur « caractère connotatif<sup>29</sup> ». L'introduction d'art dans des situations collectives me semblait de nature à opérer, via le « partage du sensible » qu'elles permettent, une mise en débat et en accord de cette esthétique partagée, fondement commun du groupe.

Donner corps à la mise en commun par un groupe de sa perception de lui-même, un corps qui soit de plus perceptible par le groupe concerné, demandait cependant une réduction à une question plus simple, plus observable. Dans les organisations et entreprises auxquelles je pouvais avoir accès, les groupes immédiatement accessibles étaient des groupes de travail, au sens de groupes

---

<sup>29</sup> Abraham Moles, *Objet et Communication*, *Communication*, vol.13, n°13,1969, p.1-21, p.7. Consulté en ligne sur Persée le 09/08/2012 à l'adresse : [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm\\_0588-8018\\_1969\\_num\\_13\\_1\\_1183](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1969_num_13_1_1183)



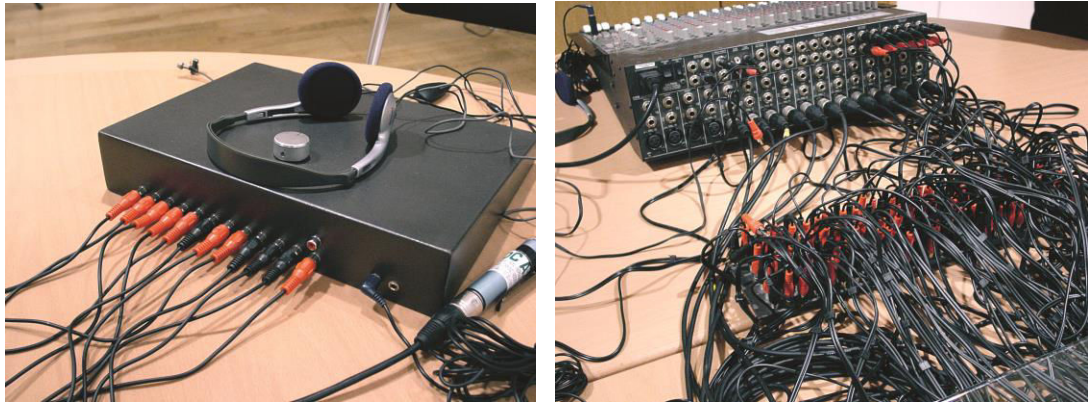
de réflexion, dont l'activité consistait le plus souvent à produire des décisions sur les orientations et la production de l'entreprise. Ces groupes tentaient de cerner leurs propres intentions et la manière de les faire exister dans la société ou sur le marché. Ils procédaient principalement par échanges de vues, discussions, rencontres, et consultations d'avis extérieurs. Les situations courantes où se jouait une mise en commun de leurs perceptions étaient celle de réunions et de discussions en petits groupes. C'était donc naturellement ces situations de discussion qu'il paraissait possible d'adresser.

Nous avons alors mis au point un dispositif d'intervention<sup>30</sup> qui permette d'organiser des discussions dans des groupes de prise de décision selon un principe assez surprenant qui s'énonçait : « On choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse ». C'est ainsi que je menais à partir de 2003, des interventions dans des situations concrètes de discussion en groupe, au sein d'organisations et au sujet de leur cycle de production quels qu'ils soient, pour les considérer comme des situations de construction et de « partage du commun » et non de circulation d'information, de négociation ou de prise de décision, sous l'angle du sens et de l'expérience sensible et non sous l'angle cognitif. Je devais découvrir par la suite que le contenu des discussions et leurs enjeux de pouvoir sous-jacents étaient indissociables de cette expérience sensible, par laquelle même ils se décidaient. Mais j'anticipe.

Le premier prototype de ce dispositif fut réalisé en décembre 2002, testé avec un groupe de dirigeants, artistes, théoriciens et consultants à l'Espace Paul Ricard (Paris) le 5 décembre 2002, puis mis en situation pour la première fois à Nantes le 16 février 2003 au cours du processus de fusion de deux cabinets de radiologie, pour mettre en discussion des points litigieux.

---

<sup>30</sup> En 2002-2003. Le dispositif est décrit en détail au chapitre 3.



**Illustration 16** : Accès Local, *Simulation prototype 1.0*, détails. Consoles, connexions.



**Illustration 17** : Accès Local, *Simulation 05/12/2002*. Séance de test du premier prototype.



**Illustration 18** : Accès Local, *Simulation, prototype 1.0*. Exposition *Ma petite entreprise*, Centre d'art contemporain, Abbaye de Meymac, 2003.



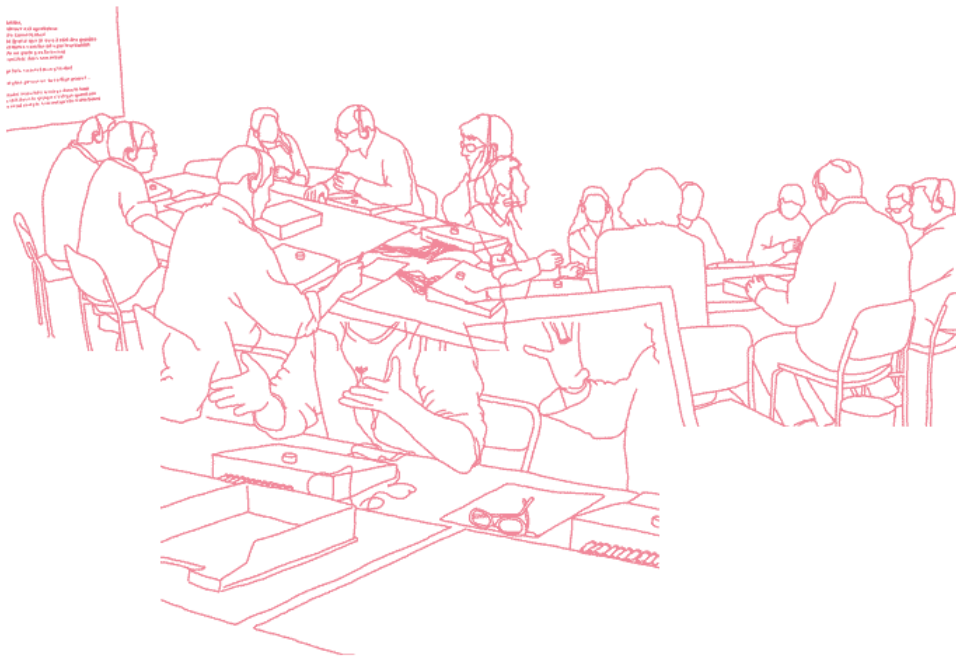
**Illustration 19** : *Simulation 16/02/2003*. Cabinet radiologique des Deux-Rivières, Nantes.



**Illustration 20.** Accès Local, *Simulation* 27/01/2010, ING Direct, Paris.



**Illustration 21 :** Accès Local, *Simulation* 23/06/2009, Maison du Danemark, Paris. Environnement de la designer Louise Lawler.



**Illustration 22** : Accès Local \ Mathias Delfau \ Philippe Mairesse, *FreshWeb*, 2004. Dessin numérique d'après photographies de discussions autour du dispositif Simulation.

Entre 2003 et 2012 environ trente interventions eurent lieu, principalement dans des entreprises mais aussi dans d'autres contextes organisationnels. Je démarrai un travail de réflexion et d'écriture pour tenter de déterminer quelle pouvait être l'éventuelle influence de mes interventions sur les formes de partage, et en particulier les formes de partage de la parole, au sein des contextes organisationnels dans lesquels elles s'inséraient. C'est ce travail, lent et progressif, que je vais retracer ici, avant de l'approfondir en rendant compte de mes recherches de ces trois dernières années.

## *II. Intervenir dans une organisation*

La première caractéristique de mes interventions, et le premier stade de ma réflexion sur le sujet, fut de considérer qu'elles étaient destinées à s'insérer dans le cours d'activités organisées de production, que ce soit la production de biens, de services, ou de connaissances. Dans une société dominée par une économie de circulation maximum des biens, des services, des connaissances, de la culture et des capitaux, l'organisation de leur production et de leur diffusion est une activité sociale majeure, qui mobilise les individus en masse, avec leur

travail, au sein d'entreprises, sociétés, institutions, associations et collectifs de toutes formes rangés sous l'appellation « organisations » : « groupe constitué d'individus, structuré et géré systématiquement, dans le but de répondre à un besoin ou de poursuivre un objectif commun de façon continue. Toutes les organisations ont une structure de gestion qui détermine les relations entre les fonctions et les positions, et qui divise et délègue les rôles, les responsabilités et l'autorité de manière à accomplir des tâches définies. Les organisations sont des systèmes ouverts en ce qu'elles affectent et sont affectées par l'environnement au-delà de leurs limites propres<sup>31</sup> ». Sociologiquement, les organisations sont aussi des « lieux où se créent un lien social particulier, où existent des identités, des accords, un bien commun<sup>32</sup> ». Cette définition n'exclut pas le monde de l'art, ni de la recherche, ni aucun domaine d'activité humaine orientée collectivement vers la poursuite d'un objectif commun. Mais je me suis surtout intéressé aux organisations dont les objectifs ne sont pas prioritairement esthétiques mais industriels, de production de services, ou administratifs – même si la poursuite d'objectifs économiques, politiques ou sociaux peut contenir une dimension esthétique. Ces organisations, entreprises, administrations, banques, sont régulièrement pointées comme des structures autoritaires, oppressives, où le sentiment de partage est faible. La question du partage et de l'autoritaire pourrait-elle être transformée par des expériences esthétiques introduites volontairement au sein de ces organisations, et qui rompraient leurs habitudes ?

### *II.1. - L'art et la recherche en organisation*

L'introduction du sensible, de l'esthétique, et de l'art dans la réflexion sur les organisations, le management et les théories organisationnelles a été envisagée largement depuis la fin des années 90, à partir de philosophes classiques attachés à penser la place de l'esthétique dans la société. A cette époque l'art est

---

<sup>31</sup> « A social unit of people, systematically structured and managed to meet a need or to pursue collective goals on a continuing basis. All organizations have a management structure that determines relationships between functions and positions, and subdivides and delegates roles, responsibilities, and authority to carry out defined tasks. Organizations are open systems in that they affect and are affected by the environment beyond their boundaries." Business Dictionary, définition consultée le 14/08/12 sur : <http://www.businessdictionary.com/definition/organization.html>

<sup>32</sup> Philippe Bernoux, *La sociologie des entreprises*, Points Essais /Seuil, 1999 cité par S.Sauzedde dans *Les entreprises critiques, La critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, sous la direction de Yann Toma, avec la collaboration de Rose-Marie Barrientos, Saint-Etienne : Cité du Design, 2008.

convoqué pour sa capacité à ouvrir de nouveaux espaces, à donner un nouveau regard, initier de nouvelles énergies. Du côté de la recherche en management, après des travaux précurseurs<sup>33</sup> l'intérêt pour l'esthétique s'est développé d'une part en prenant en compte la dimension esthétique de l'organisation en soi, et d'autre part le rôle des émotions, du corps et du sensible, pour atteindre une connaissance de l'organisation au-delà du raisonné et du mesurable<sup>34</sup>. La prise en compte des affects et des émotions permet d'accéder à des signaux subtils, invisibles, éphémères et cependant clés, et d'être attentifs et réflexifs à ce qui nous émeut et nous anime (é-mouvoir), en décalage avec les représentations a priori. Le tournant vers les affects (*turn to affects*<sup>35</sup>) est une évolution contemporaine des enquêtes qualitatives sur la vie organisationnelle. Le rôle de l'organisation spatiale et temporelle constitue un autre aspect de l'introduction du sensible et des actions esthétiques ou artistiques dans le monde du travail.

Le plus important selon moi est que l'approche de la vie organisationnelle par l'art a permis de reconnaître la place du sensible dans les relations entre les acteurs et dans tous les processus d'organisation, au-delà de la prise en compte des émotions ou de la corporéité – qui en sont bien évidemment les véhicules. Le sensible, au-delà de la ré-humanisation des organisations introduite par la prise en compte de l'affect, caractérise la dimension de matérialité de la vie quotidienne organisationnelle : les pratiques, la performativité et l'expertise, les artefacts, la culture, l'espace et le temps, le jeu avec le cadre sont expérimentés

---

<sup>33</sup> Pierre Guillet de Monthoux, *The Spiritual in Organizations*, Stephen Laske et Stefan Gorbach (dir.). *Spannungsfeld personalentwicklung*. Wien: Manzschke Verlags-Und Universitätsbuchhandlung, 1993. Pierre Guillet de Monthoux, *Performing the Absolute: Marina Abramovic Organizing the Unfinished Business of Arthur Schopenhauer*, *Organization Studies* 27, Sage, 2000, p.29-51; Mikail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*. Paris : Points Seuil, 1970 ; Lloyd Sandelands, & Geogres Buckner, 1989, *Of art and work: Aesthetic experience and the concept of job satisfaction*, *Research in Organizational Behavior*, v. 11, B.M. Staw & L.L. Cummings (dir.), pp. 105- 132, JAI Press ; Pasquele Gagliardi, (dir.), *Symbols and Artifacts: Views of the corporate landscape*. New York, Aldine de Gruyter, 1990.

<sup>34</sup> Antonio Strati, *Organization Viewed Through the Lens of Aesthetics Organization*, Sage, 1996 ; Daved Barry , Stefan Meisiek , *Seeing More and Seeing Differently: Sensemaking, Mindfulness, and the Workart*, *Organization Studies*, 31(11), Sage, 2010, p. 1505-1530 ; Mary-Jo Hatch, *Doing Time in Organization Theory*, *Organization Studies*, November, 23(6), sage, 2002, p. 869-875 ; Pierre Guillet de Monthoux, *The Art Firm: Aesthetic Management and Metaphysical Marketing*, Stanford University Press. Harris, 2008 ; Steward Clegg, *Vita Contemplativa: A Life in Part*, *Organization Studies*, February, 26(2), Sage, 2005, p. 291-309 ; Adrain Carr et Philip Hancock (dir.), *Art and aesthetics at work*, London, Palgrave Macmillan, 2003.

<sup>35</sup> Patricia Ticineto Clough et Jean Halley, (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham and London: Duke University Press, 2007.

au niveau du sensible. Il est une composante essentielle de l'organisation au même titre que le discursif et la normativité<sup>36</sup>.

Le sensible tel que les recherches en organisation l'ont considéré à partir des catégories de l'art et de l'esthétique, permet, en ce qui concerne l'humanisation des organisations, de déplacer l'accent jusqu'ici mis sur le sens ou la signification (sense-making ou meaning), au cœur de nombreuses théories des organisations qui se placent au plan cognitif et concernent l'intelligibilité de l'organisation. Au-delà des perceptions sensorielles proprement dites, et ailleurs que dans le domaine langagier du sens, le sensible concerne avant tout l'expérience vécue des sujets dans l'organisation, par laquelle se vit la participation au collectif, qui est finalement ce que les sujets produisent : le sens existentiel de leurs activités. C'est en convoquant de manière intense l'expérience sensible, et en reliant cette expérience à la question de la participation au collectif organisé et de sa mise en discussion, que mes interventions pourraient agir sur le partage de la parole.

Il me semblait que la possibilité d'avoir une action sur les modalités du partage dépendrait de la possibilité de maintenir un statut intérieur-extérieur (qualité de « périphérie interne ») : tout en restant extérieur à l'organisation proprement dite (à ses objectifs, à ses routines, à ses structures), faire partie momentanément de son environnement interne. S'insérer dans l'environnement interne de l'organisation participe de ce que Karl Weick appelle « enactment » – ce que l'on pourrait traduire par « activation » : l'organisation et son environnement ne sont pas extérieurs l'un à l'autre, mais sont construits l'un par l'autre. L'organisation perçoit l'environnement selon ses a priori et en retour se laisse influencer par cet environnement perçu, et non par l'environnement « réel » (il peut d'ailleurs résulter de ce processus, orienté vers la reconnaissance d'un sens prédéfini, une incapacité à voir l'inattendu, à réagir

---

<sup>36</sup> Ce panorama rapide montre qu'il existe dans les recherches sur les organisations tout un courant avec son histoire, ses références et ses évolutions de pensée. Mais, s'il existe une critique esthétique des organisations « monstrueuses », « carnavalesques », ou carcérales, ou encore une déconstruction qui repère les jeux de pouvoirs sous les discours et les pratiques participatives, il n'est pas de critique politique des organisations qui se fonde sur les notions d'esthétique ou de sensible. Loin d'aborder les enjeux de luttes de pouvoir et de domination, ces notions restent souvent dévolues à penser le renouveau des organisations, dans une perspective d'énergisation, d'apport de sens ou de mise en participation. Par la recherche que je mène je tenterai de suppléer à ce manque, en allant en particulier m'appuyer sur les théories de Jacques Rancière.



dans des situations imprévues, à faire face aux mutations, etc.<sup>37</sup>). L'effet produit par l'environnement perçu fait ainsi partie du processus de création de l'organisation, et de son auto-définition permanente<sup>38</sup>. La co-détermination du dedans par le dehors et réciproquement est typique du sens de l'activité<sup>39</sup>. Ce premier indice est important : s'il existe une interaction croisée entre la perception que l'organisation a d'elle-même et la modification de cette perception selon ses propres réponses à l'environnement<sup>40</sup>. Je pense possible de la mettre en évidence au moyen de l'introduction d'expériences esthétiques et sensible dans l'environnement interne de l'organisation.

Si une organisation se définit essentiellement comme une structure de gestion, interagir avec elle signifierait alors affecter sa « gestion », au sens large de l'organisation de sa production de sens : c'est-à-dire en ce qui concerne les conditions de contribution des uns et des autres à la construction, l'expression et le partage de ce qui fait sens à y participer. Limiter la part autoritaire et coercitive dans cette co-construction du sens commun est ce que j'entends par limiter le partage autoritaire de la parole sur les scènes où les membres de l'organisation en débattent. Une intervention d'ordre esthétique ou sensible peut-elle affecter la co-production de sens d'une organisation, et dans quels termes, est ainsi la question sous-jacente à celle des modalités du partage de la parole. Le potentiel critique de telles interventions apparaît alors : il pourrait par exemple résider dans « une revendication de stabilité et de sécurité comme marge de liberté modérant la flexibilité et l'expansion abusive de l'autocontrôle dans les entreprises<sup>41</sup> », ou

---

<sup>37</sup> Karl Weick, Drop your tools : on reconfiguring management education, *Journal Of Management Education*, Vol. 31 No. 1, 2007

<sup>38</sup> « Le processus de production du sens se déroule dans le but de maintenir une conception de soi positive et cohérente ». Karl Weick, *Sensemaking in Organizations* Sage, 1995, p.23. (Ma traduction. Texte original : « Sensemaking occurs in the service of maintaining a consistent, positive self-conception ».)

<sup>39</sup> « Ce sont très exactement ces questions de qu'est-ce qui est "dedans", qu'est-ce qui est "dehors", et qui devons-nous être pour pouvoir traiter de ces questions, qui sont au cœur du processus de production du sens ». Weick, K. *Sensemaking in Organizations*, op.cit. p.70. Ma traduction. Texte original : « It is those very problems that are the focus of sensemaking, namely, what is "out ther", what is "in here", and who must we be in order to deal with both questions»). Ou encore « Les personnes inventent une partie de ce qu'elles croient voir au lieu de le découvrir ».

<sup>40</sup> « Ainsi, un environnement est autant susceptible de s'adapter à une action, qu'une action capable de s'adapter à un environnement ». Weick, K. *Sensemaking in Organizations*, op.cit., p.163. (Ma traduction. Texte original : "Thus, an environment is just as likely to accommodate an action as an ation is likemy to accommodate an environment").

<sup>41</sup> Agnes Lontrade, Faut-il réactiver la critique artiste ?, *Entreprises critiques : la critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, op.cit.

encore dans « la possibilité de différer un travail, dans la perpétuation de liens locaux, de collectifs attachés à maintenir en l'état les identités<sup>42</sup> ».

L'intérêt politique et critique de démarches capables de modifier les modalités de participation à l'organisation, et de partage de la parole, semblait donc recevable du côté des théories de l'organisation. Mais qu'en est-il du côté de l'art ? Comment l'art permettrait-il, plus, ou moins, de partage ? Quelles méthodes employer, quelles pistes auraient déjà été explorées ? L'histoire et la théorie de l'art récentes pouvaient peut-être m'apporter quelques indices. Je plongeai dans la littérature et les catalogues d'art, à la recherche de pistes possibles.

## *II.2. - Artistes et entreprises*

Que l'art veuille opérer sur le monde directement, en visant la transformation des modes d'être-ensemble ou des structures sociales, est une affirmation qui n'est pas neuve (elle date au moins de l'après-guerre), mais qui reste problématique pour nombre de spécialistes.

## *II.3.- La tendance historique vers un art inscrit dans le social*

A l'origine situés dans l'espace du sacré, les arts visuels, qui opéraient jusque-là une fonction de communication avec le divin, se sont peu à peu intégrés à la société profane. Les artistes et leurs œuvres ne sont plus isolés dans une sphère religieuse, ils opèrent depuis de multiples espaces et temps socialement institués – mécènes, collections, ateliers, cabinets, puis galeries, musées, centres d'art, revues spécialisées – relayés par des réseaux de médiation – visites, reportages, documentations, enquêtes, écrits théoriques. Ce lent mouvement d'intégration de l'art à la société s'est accompagné d'une transformation de la production artistique, de plus en plus en prise sur le monde environnant : représentations de sujets éloignés du prince, incorporation d'éléments bruts tirés de la vie ordinaire<sup>43</sup>, recours à des technologies nouvelles

---

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> En 1912 par Picasso et Braque, par exemple dans le tableau « Bouteille de vieux marc, verre et journal » de Picasso.

comme la photographie<sup>44</sup>, apparition de formats autres que les traditions de la peinture et de la sculpture – collages, montages, ready-made, installations, environnements, œuvres in-situ, actions, processus, performances. Parallèlement, le rôle de l'art se détachait d'une fonction transcendante. « L'art est en vie, il dépend de l'état d'évolution et de la nature de la société<sup>45</sup> ». Les artistes revendiqueront peu à peu une influence directe sur la société réelle. Deux paradigmes<sup>46</sup> se succéderont en ce sens dans l'art moderne, qui peuvent être résumés l'un par le circuit « traditionnel » œuvre-présentation-commentaire, apparu avec la modernité au milieu du dix-huitième siècle, en même temps que la sphère publique et l'affirmation de l'autonomie du sujet ; l'autre, apparu dans les années 20 puis réactualisé dans les années 60, est fondé sur une chaîne différente : activité-information-débat, qui vise à discuter et critiquer les évidences et les conventions sociales. Dès 1916 par exemple les actions des avant-gardes Dada déploient leur volonté critique sociale radicale. L'action est privilégiée sur la production d'œuvres, et veut mettre la société en débat, en crise, ou en miettes. Le futurisme et le constructivisme russes visent la transformation politique de la société, et leurs artistes prendront une part active à la révolution de 1917. Dans le prolongement des utopies socialistes, les années 20 et 30 verront ainsi l'émergence de mouvements formels qui visent explicitement à redonner à la vie sociale une unité brisée par la société de classe<sup>47</sup>, à lutter contre l'individualisme et contre la standardisation des marchés en cours de mondialisation, en revalorisant par exemple l'artisanat<sup>48</sup>. Prolongée et revitalisée dans les années

---

<sup>44</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de Lionel Duvoy de la 4<sup>e</sup> version de l'essai (1939), Paris, Allia, 2012.

<sup>45</sup> Carnets de Notes de 1914, Mondrian, cité par Y-A Bois, lui-même cité par Sylvie Coëllier dans *Lygia Clark (l'enveloppe) : la fin de la modernité et le désir de contact*, Paris, L'Harmattan, 2012.

<sup>46</sup> Jean-François Chevrier, entretien avec Benjamin Buchloh et Catherine David, *Politics, Poetics – documenta X : The Book*, Hatje Cantz, 1997, 800 pages.

<sup>47</sup> « Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme, architecture, art plastique et peinture ; qui sera brandi vers le ciel par les mains de millions d'artisans, tel le symbole en cristal d'une nouvelle foi à venir. » Walter Gropius, Manifeste du Bauhaus, 1919. Ou encore : « contre les prérogatives de l'individualisme... avec tous ceux, qui combattent spirituellement ou matériellement pour la formation d'une unité internationale dans la Vie, l'Art, la Culture. » Theo van Doesburg, Manifeste de la revue De Stijl, 1918.

<sup>48</sup> Dans la continuation du mouvement Arts and Craft initié par William Morris et Charles Voysey entre 1860 et 1910. En 1884 le premier écrivait : « Le système actuel, facteur obligé de rivalités nationales, est en train de nous pousser à une aveugle empoignade pour les marchés sur la base d'une certaine égalité avec les autres nations, parce que nous avons perdu le contrôle que nous avons desdits marchés. » Et en 1894 « L'abondance d'informations est

soixante par une branche de l'art conceptuel visant l'action (« L'art conceptuel n'est pas tant un mouvement ou une tendance qu'un positionnement, une vision du monde, une focalisation sur l'action »<sup>49</sup>), puis par le happening, le flux-art, ou par les situationnistes pour ne citer que les plus marquants, cette vision de l'art comme agent actif critique et transformateur préconise des actions insérées dans la vie quotidienne, intégrées au déroulement des fonctionnements sociaux, et prendra par la suite toutes sortes de formes participatives, de la provocation à la thérapie en passant par l'activisme ou le 'community art' au Royaume-Uni. Le quotidien, le banal, le vernaculaire, la déviance, l'intime et le public, les usages, le langage, le corps, la sociologie, le politique, la rencontre et les relations seront explorés. Cette longue histoire s'est écrite en peu de temps : Lucy Lippard en résumera la gestation à six années dans son livre-panorama *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*<sup>50</sup>, qui explore une vaste série de pratiques apparues ces années-là aux Etats-Unis, au Canada et en Europe, et dans lesquelles elle distinguera deux courants : l'art comme idée et l'art comme action, citant par exemple l'artiste Iain Baxter qui classait son travail au sein de N.E.Thing & Co. en ACT (*aesthetically claimed things*) et ART (*aesthetically rejected things*)<sup>51</sup>. Au départ ce sont surtout des préoccupations politiques (expositions contre la guerre au Vietnam, actions anti racisme, anti-sexisme), qui animent les artistes. Ils cherchent par leurs productions 'dématérialisées' à critiquer la société de consommation et à proposer une alternative : « les artistes qui font de l'art sans objet apportent une solution radicale au problème des artistes vendus et achetés si facilement en même temps que leurs œuvres... Ceux qui achètent un art qu'ils ne peuvent pas accrocher sur leurs murs ou poser dans leur jardin ne sont plus autant intéressés par la possession. Ils sont des clients plus que des collectionneurs<sup>52</sup>». Le courant de l'art dit sociologique cherchera à « mettre en question l'art et la société qui le

---

telle que nous connaissons l'existence de toutes sortes d'objets qu'il nous faudrait mais que nous ne pouvons posséder et donc, peu disposés à en être purement et simplement privés, nous en acquérons l'ersatz.» (conférence donnée le 18 novembre 1894, consulté le 08/08/2012 sur la page internet : <http://raumgegenzement.blogspot.de/2010/01/11/william-morris-laacge-de-laersatz-1894/>)

<sup>49</sup> Ken Friedman, ex-leader de l'art Fluxus, cité par Lucy Lippard dans son livre *Six Years...*, voir ci-dessous.

<sup>50</sup> Berkeley : University of California Press, 1973.

<sup>51</sup> Lucy Lippard, op.cit., préface de la première édition, 1973, p.ix.

<sup>52</sup> Lucy Lippard, op.cit., préface p. xiv (ma traduction).

produit »<sup>53</sup>. Il « veut replonger l'art dans la réalité sociale, jusqu'au cou » et « vise à susciter de nouvelles prises de conscience »<sup>54</sup>. L'activisme politique se développera dans le prolongement et sur des prémisses proches de celles de l'art conceptuel. La volonté de transformer la réalité sociale par un renversement des rapports dominants-dominés est énoncée clairement, par exemple par l'éditorial du numéro deux de *The Fox* (1976), second journal du groupe Art & Language : « Si vous êtes concerné par la tentative de changer l'art pour en faire un instrument de transformation sociale et culturelle, par la mise en évidence de la domination de l'appareil administratif de la culture et de l'art qui est un reflet passif de cet appareil, nous vous prions instamment de participer à ce journal »<sup>55</sup>. Cette citation révèle cependant une divergence au sein de ce courant : changer le social par la dénonciation critique des dominations opérantes dans le monde de l'art, ou chercher à agir directement contre les formes de domination sociales de classe ? Mais la sensibilité reste commune : « Les nouveaux cadres de cette sensibilité ne sont plus ceux du rapport de l'homme individuel au monde, mais du rapport de l'homme à la société »<sup>56</sup>. Cependant ces effets de l'art sur la société, à commencer par ses effets sur les spécialistes des domaines que l'art cherche à investir (philosophie, sciences sociales, psychologie, politique) sont mineurs : « L'art n'a pas encore mis à bas les frontières réelles qui séparent le contexte de l'art et les disciplines extérieures – sociales, scientifiques et académiques – dont il se nourrit. (...) Les interactions entre les mathématiques et l'art, la philosophie et l'art, la littérature et l'art, la politique et l'art restent encore très rudimentaires »<sup>57</sup>. Les années 80, qui voient un retour au figuratif et une remise en question des positions conceptuelles précédentes, verront apparaître en réaction des artistes de moins en moins rattachés à des mouvements constitués, abandonnant la critique de l'art et de ses institutions, ou l'ambition de théoriser dans des champs autres que ceux de l'art, critique et ambition qui apparaîtront peu à peu comme une naïveté, un reste des idéologies des années 60. Ils

---

<sup>53</sup> Hervé Fischer, *Théorie de l'art sociologique*, Castermann, 1977, p. 14. Version numérique téléchargée le 03/08/2012 sur la page :

[http://classiques.ugac.ca/contemporains/fischer\\_herve/theorie\\_art\\_sociologique/theorie\\_art.html](http://classiques.ugac.ca/contemporains/fischer_herve/theorie_art_sociologique/theorie_art.html)

<sup>54</sup> Hervé Fischer, op.cit., *Premier manifeste de l'art socio-critique*, p 21.

<sup>55</sup> Cité par H.Fischer, op.cit., p. 19

<sup>56</sup> *Manifeste du collectif d'art sociologique*, paru dans *Le Monde* le 09/10/74. Cité dans H.Fischer, op.cit. p.23.

<sup>57</sup> Lucy Lippard, op.cit., Postface.

proposeront directement des interrogations, des critiques ou des alternatives aux structures sociales en place. Inscrits dans une « esthétique du “ divers », c'est-à-dire d'une forme d'art validant le protéiforme et l'hétérogène »<sup>58</sup>, dans l'activisme, ou encore dans « l'esthétique relationnelle », certains de ces artistes « proposent en tant qu'œuvre d'art 1) des moments de socialité 2) des objets producteurs de socialité »<sup>59</sup>. « L'artiste n'est plus là, comme dans les années soixante, pour donner des leçons d'éthique ou de morale (qui se retourneraient fatalement contre lui), mais pour essayer, à partir de sa propre expérience et de son propre rapport au monde, de reconstruire une représentation de notre condition d'être humain, d'affirmer une place et un rôle pour chacun dans le réel qui nous entoure, et de « recharger » les relations que les individus entretiennent avec eux-mêmes comme les autres autour de nouveaux contenus et de nouvelles formes de sens »<sup>60</sup>.

Puis dans la fin des années 90 et dans les années 2000, annoncé par quelques précurseurs, un nouveau courant apparaît, qui ajoute à ce programme d'action effective une condition : celle d'agir directement dans les champs sociaux, économique ou politique, et d'y être intégré. C'est dans cette tendance que je me situe. Les artistes ne sont plus seulement présents dans des lieux dédiés à l'art, mais opèrent au sein d'organisations sociales ou économiques, soit qu'ils les créent eux-mêmes, soit qu'ils collaborent avec des entreprises, institutions, collectivités publiques, où les œuvres sont souvent créées en collaboration avec leurs membres. Mon propre rapport de travail et de mimétisme au monde de l'entreprise me rattache à la tendance des « artistes entrepreneurs »<sup>61</sup> dont la critique et la recherche en art ont débattu largement depuis les années 2000<sup>62</sup>. Je ne referai pas ici l'historique de ce débat ni ne

---

<sup>58</sup> Paul Ardenne, introduction au débat *Marginalisation des enjeux esthétiques ou esthétiques des enjeux marginalisés*, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 1999. Débat organisé par Accès Local.

<sup>59</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du Réel, Dijon 1998, 124 p., p33.

<sup>60</sup> Charles-Arthur Boyer, L'espace urbain, un territoire partagé, in *Transitions : changing society and art*, actes du XXXII congrès de l' AICA, Tokyo, 1997.

<sup>61</sup> Voir mon avant-propos ci-dessus, note 1.

<sup>62</sup> Je citerai sans ambition d'exhaustivité quelques ouvrages, expositions et rencontres, auxquels je signale ma participation par une astérisque : \*exposition et \*catalogue *Art&conomy*, Felix Zdenek, Beate Hentschel, Dirk Lukow (dir.) hambourg, Hatje Cantz, 2002 ; \*exposition *Ma petite entreprise*, Centre d'Art contemporain, Abbaye de Meymac, 2003 ; colloque *Artiste entrepreneur*, Limoges, Ecole des Beaux-Arts, 2003 ; \*colloque *Artiste et entreprises*, Laurent Deveze, Stéphanie Jamet-Chavigny, Yann Toma, (dir.), Arc-et-Senant, 2010 (actes publiés en 2011) ; \*exposition et \*catalogue *Valeurs Croisées*, Biennale de Rennes, commissariat

tenterai de dresser un panorama impossible de ce qui n'est qu'une mouvance lexicale. Je me focaliserai sur la question de l'influence éventuelle de ces formes d'art sur les modalités de partage des places, des paroles et des pouvoirs, telles que l'envisagent, à la suite de figures fondatrices de cette tendance artistiques, quelques théoriciens et critiques d'art.

Deux précurseurs importants de cet état d'esprit, représentant deux tendances distinctes, sont Iain Baxter, devenu maintenant "Iain Baxter&", avec son entreprise *N.E. Thing and Co*, et le collectif *Artist Placement Group*, actif de 1966 à 1989. Iain Baxter représente la figure tutélaire du courant dit des « entreprises artistes critiques » fondant leur action sur une fiction et une ironie critiques, et déplaçant l'action économique du côté du symbolique. Il avait fondé une entreprise dévolue à « produire de l'information sur le sensible » et à « fournir des services de consulting et d'évaluation<sup>63</sup> ». Le rapport à l'organisation collective de la production, des affaires ou de l'administration n'est pour cet artiste que l'un des aspects de ce qu'il considère comme l'extension de l'art à la vie (« Masturbating life makes art », son slogan, a été déposé comme marque). « La vie et l'art relèvent d'un même principe ; le rôle de l'artiste est celui d'amplifier son flux et de le rendre disponible sous forme d'information sensible »<sup>64</sup>. Sur ce modèle d'un art ironique, touche-à-tout, précurseur et inventif, se développe une approche des univers organisationnels qui tente de brouiller les frontières, mais qui paradoxalement prend soin de ne pas confondre art et entreprise : « Les "entreprises critiques"<sup>65</sup> ne cherchent donc pas à imiter les entreprises commerciales, ni à s'identifier à elles, ni même à adopter réellement leurs formes et leurs fonctionnements. Les "entreprises critiques" tentent en revanche de constituer avec les entreprises commerciales des zones

---

Raphèle Jeune, 2008; \*exposition *Produkt und Vision*, Berlin, 2005 et \*publication associée *Sophisticated Survival Techniques: Strategies in Art and Economy*, Mari Brellocks / Henrik Schrat (dir.), Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2005, 431 pages ; *Sublime economy, On the intersection of arts and economics*, Jacques Amariglio, Joseph W. Childers, Stephen E. Cullenberg (dir.), Oxon Routledge, 2009 ; *L'artiste et l'entrepreneur*, Norbert Hillaire (dir.), Saint-Etienne, Cité du Design, 2008 ; *Art et économie : imaginaire mode d'emploi*, Jean-Marc Huitorel, Paris, éditions Cercle d'art, 2008, 124 pages ; Christian Mayeur, *Le manager à l'écoute de l'artiste*, Paris, Editions d'Organisation, 2006 ; *Les entreprises critiques, La critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, Yann TOMA (dir), avec la collaboration de Rose-Marie BARRIENTOS, Saint-Etienne, Cité du Design Editions, Art&Flux - CERAP Editions, 2008.

<sup>63</sup> "produce sensitivity information" and "provide consultation and evaluation services". Sarah Scott, Iain Baxter&: Mr.Concept, *Canadian Art*, printemps 2012, p.92-99.

<sup>64</sup> *Iain Baxter& is all over*, Notice sur Iain Baxter, site Art et Flux, disponible en ligne à l'adresse internet <http://art-flux.univ-paris1.fr/spip.php?article195> [consultée le 17/08/2014].

<sup>65</sup> *Les entreprises critiques, La critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, op.cit.

de voisinage, des situations de co-présence : un alliage d'entités hétérogènes, une sorte de pacte susceptible de produire, en raison de cette hétérogénéité, des mouvements et repos, des vitesses et lenteurs, en un mot des devenirs [...]L'efficience des alliages art-entreprise suppose qu'ils soient artistiques, utopiques et parodiques, c'est-à-dire libérés des blocages et rigidités qui pèsent sur l'entreprise soumise à la loi du profit. Seules des entreprises virtuelles et fictionnelles sont ainsi en mesure de répondre à ces conditions d'efficience et d'ébranler l'édifice actuel de l'art et du marché de l'art<sup>66</sup> ».

De son côté, le collectif APG, dans la ligne duquel je me sens plus proche, vise une toute autre forme d'action. Il ambitionne de placer des artistes à l'intérieur des structures de production, industrielles, administratives, publiques ou privées, pour contribuer par sa présence, son action et sa perspective à modifier les rapports de productions et les relations humaines. Il s'agit d'activer la puissance de l'esthétique, mais dans un sens différent de la compréhension classique : la question est de se demander « comment agit l'esthétique, quelle est sa puissance d'action, quelle est la puissance du processus d'engagement<sup>67</sup> ». La notion d'esthétique est déplacée suite aux travaux de John Latham, fondateur de APG, sur la structure essentiellement événementielle du monde, et sur la relativité de toute apparence, en une notion de puissance de participation à la configuration des rapports sociaux : « En permettant aux artistes de s'engager activement dans des contextes non-artistiques, APG déplaçait la fonction de l'art vers la prise de décision »<sup>68</sup>. Selon APG, le statut de l'artiste dans les organisations devait être aligné sur celui des autres professionnels engagés dans ces organisations<sup>69</sup>. Le courant initié par APG se sépare ainsi de la tradition critique des utopies sociales et socialistes, et cherche

---

<sup>66</sup> André Rouillé, L'entreprise: matériau et formes esthétiques, *Paris-art.com*, n°274, éditorial 16 avril 2009. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.paris-art.com/art-culture-France/l-entreprise-materiau-et-formes-esthetiques/rouille-andre/273.html#haut> [consultée le 17/08/2014]

<sup>67</sup> « How is the aesthetic talking, the actual power of the aesthetic, or the power of the process of engagement ». Barbara Steveni, co-fondatrice de APG, dans Pauline van Mourik Broekman & Josephine Berry, Countdown to zero, count up to now, an interview with the Artist Placement Group, 28 November 2002, *Mute*, vol.1 n°25, hiver-printemps 2003.

<sup>68</sup> « By enabling artists to engage actively in non-art environments, the APG shifted the function of art towards 'decision-making' ». Page d'accueil du site internet de la Tate Gallery, où ont été déposées toutes les archives de APG. Disponible à l'adresse <http://www2.tate.org.uk/artistplacementgroup/overview.htm> consultée le 14/01/2012]

<sup>69</sup> « The status of artists within organizations must necessarily be in line with other professional persons, engaged within the organization. » Manifeste Artist Placement Group, 1966.



à construire une voie d'action transformant depuis l'intérieur le fonctionnement productif en définissant « un nouveau rôle pour l'artiste dans la société ». Dans cette dernière direction, ni le retour à la permanence de l'œuvre, ni la focalisation sur l'activité et le processus ne sont dominants. Il s'agit de « déplacer l'idée de permanence (...) vers d'autres données ou faits qui incluent l'expérimentation artistique », pour localiser la permanence, la transcendance « dans une expérience de la continuité de l'immanence »<sup>70</sup>. Cette tendance d'un art inséré dans la vie sociale, « relevant de l'art tout en ayant une valeur d'usage propre à un autre champ d'activité humaine »<sup>71</sup>, prend des formes extrêmement variées qui cherchent à agir sur l'espace urbain, les relations et identités culturelles, l'économie et la production, le politique pour « la réinvention d'une politique expressive et de formes nouvelles de la vie publique »<sup>72</sup>.

Iain Baxter et Artist Placement Group (APG) selon moi sont les initiateurs des deux principales postures caractéristiques des pratiques entre art et organisations. Le groupe APG surtout, encore peu reconnu malgré la rétrospective récente de leurs actions à la Tate Gallery en 2013 à l'occasion du dépôt de la totalité de leurs archives dans cette institution, ont exploré très largement et de façon prémonitoire ce que quelques amis et moi-même avons proposé d'appeler en 2004 « art organisationnel »<sup>73</sup>. Nous écrivions alors : « De plus en plus d'artistes tentent de créer des langages transdisciplinaires, transdiscursifs, dans la perspective d'un développement mutuel »<sup>74</sup>. En particulier, je postulais alors que « l'art vient perturber les manières habituelles de voir et de vivre » et que « la perturbation est une propriété caractéristique de la créativité et de la complexité »<sup>75</sup>. Les deux tendances initiales – ironie et expressivité,

---

<sup>70</sup> Jean-François Chevrier, entretien avec Benjamin Buchloh et Catherine David, catalogue documentaX, Cantz-Verlag, 1997. Il est à noter que J.F.Chevrier ne parle pas de formes d'art insérées dans des organisations non artistiques, et qu'il reste centré sur l'institution et le monde de l'art.

<sup>71</sup> Stephen Wright, *Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur*, catalogue XVème Biennale de Paris, 2008, p.17.

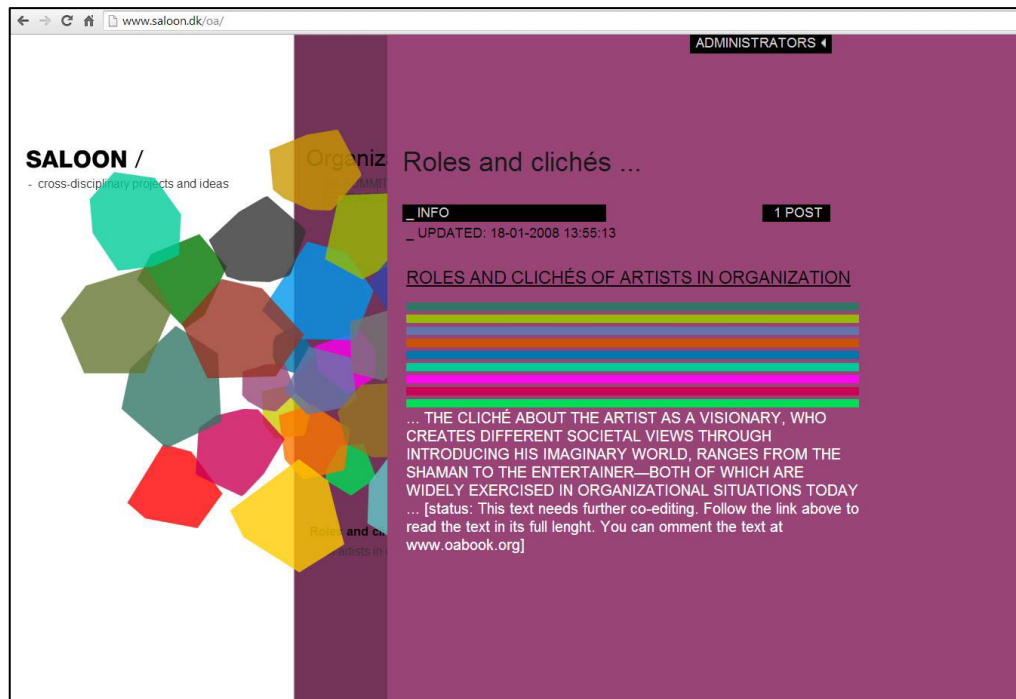
<sup>72</sup> Brian Holmes, *Emancipation*, catalogue de la XVème Biennale de Paris, 2008, p 28.

<sup>73</sup> Daved Barry, Henrik Schratt, Kent Hansen, Philippe Mairesse, *Organizational Art Summit*, Liselej, Copenhague, 2004. Publication « Organizational art book » disponible à l'adresse internet : <http://www.saloon.dk/oa/> [consultée le 22/08/2014].

<sup>74</sup> Ibid., page d'accueil du site [saloon.dk/oa](http://www.saloon.dk/oa/). « More and more, we see artists trying to create cross-disciplinary, cross-discursive languages for mutual development (positive distractions etc, creative misunderstandings, ambiguity, and diversity) ».

<sup>75</sup> Ibid. « Art often means disturbance of the usual way of seeing and living. We claim this disturbing property to be a characteristic of creativity and complexity ». Philippe Mairesse, *The use of the power of disturbance, Organizational art summit*, op.cit.

fonctionnalité et critique – devaient selon moi se diviser en trois : l’artiste comme un accompagnateur ou un modèle d’expressivité, l’artiste comme miroir visionnaire reflétant les organisations sociales d’une manière stimulante et différente, et l’artiste comme expert dans l’expérimentation de nouvelles manière de vivre et travailler ensemble<sup>76</sup>. La troisième de ces postures me semblait la plus intéressante et c’est celle que je décidai de développer. Elle est explorée par de nombreuses recherches, tant dans le domaine de l’art que du côté des institutions : par exemple le rapport commandé en 2010 à Judith Staine sur les motivations et les stratégies des artistes engagés dans des projets avec des organisations de production commerciales, scientifiques ou techniques »<sup>77</sup>,



**Illustration 23** : page du site *Organizational art summit* (oa) hébergé sur la plate-forme *saloon.dk*.

Je ne tenterai pas de dresser un panorama de ces formes d’art « dont on pourrait trouver des précédents dans certaines pratiques dont traite

<sup>76</sup> “The artist as a role model or a coach for helping people to express themselves, the artist as a visionary, who mirrors the organization in a challenging and revealing way, the artist as an expert and an experimenter in living and working together”. Philippe Mairesse, Roles and clichés of artist in organization, *Organizational art summit*, op.cit.

<sup>77</sup> Judith Staine, *A Desire For A Conversation : motivations and strategies of artists engaged in projects in business, science and technology workplaces*, Access to Culture Platform, 2009 <http://www.access-to-culture.eu/upload/Docs%20ACP/ACPADesireforaConversation.pdf>. Voir en particulier page 5 de ce rapport la mention qui est faite de ma position.

l'anthropologie »<sup>78</sup>, ni même de l'esquisser<sup>79</sup>. D'une part parce que nombre d'entre elles possèdent et cultivent un « faible coefficient de visibilité artistique<sup>80</sup> » : art qui « possède bien une intention d'art mais qui ne requiert aucune attention en tant qu'art, qui 'agit' d'autant mieux qu'il n'est pas identifié comme tel »<sup>81</sup>. D'autre part parce qu'il me semble que ce n'est qu'au cas par cas, des cas singuliers, non reproductibles, accessibles uniquement dans l'expérience, que ces formes d'art peuvent ou non présenter un intérêt. Par contre cette tendance présente une particularité, en général non considérée<sup>82</sup> par les critiques et théoriciens de l'art qui s'y intéressent : elle a donné lieu depuis la fin des années 90 à des analyses et des commentaires par les économistes, chercheurs et théoriciens des organisations et du management<sup>83</sup>, qui y voient l'opportunité de renouveler la compréhension et la critique des fonctionnements socio-économiques, managériaux ou décisionnels. Mais les théoriciens de l'art y voient surtout un danger de compromission et de perte de la capacité critique qu'il me faut maintenant envisager

<sup>78</sup> Jean-Claude Moineau, *Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes*, p 49, catalogue de la XVème Biennale de Paris, 2008.

<sup>79</sup> Je renvoie à quelques compilations, non exhaustives, permettant de se faire une idée de ces innombrables pratiques et des positions théoriques qui les soutiennent (les astérisques signalent celles où je suis mentionné) : \* Martin Ferro-Thomsen, "Organisational Art - A Study of Art at Work in Organisations", 2005, ISBN: 87-91337-43-7. Disponible à l'adresse internet [consultée le 22/08/2014] : <http://ferro.dk/academic/orgart.htm> ; catalogue de la XVème Biennale de Paris (2008) ; revue Parachute, n°106, 2002 et n°110, 2003 ; livre *Byproducts*, ed. Yyzbooks, Toronto, 2010 ; revue La Voix du regard, n°14, *De l'économie à l'œuvre*, 2001 ; \* Gregory Sholette, *Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, New York, Pluto Press, 2011, 304 pages ; Gregory Sholette ; Will Bradley, Mika Hannula, Cristina Ricupero and Superflex (dir.), *Self-organisation\_conter-economic strategies*, Berlin, Lukas and Sternberg Press, 2006 ; \*Jean-Marc Huitorel, *Art et Economie*, op.cit. Judith Staine, \**A Desire For A Conversation* op.cit. Grant Kester, *The one and the many : Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011, 309 p. Grant Kester, *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press, 2004, 262 p.

<sup>80</sup> Notion proposée par Stephen Wright qui rejoint celle de « matière noire » (dark matter) proposée par Gregory Sholette (op.cit.)

<sup>81</sup> Jean-Claude Moineau, op.cit..

<sup>82</sup> A des exceptions notables, par exemple Jean-Charles Masséra, *L'entreprise, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, catalogue de l'exposition *Trans\_actions, les nouveaux commerces de l'art*, galerie Art et Essai de l'Université de Rennes2, 2000.

<sup>83</sup> Les premiers écrits, pionniers dans ce domaine sont ceux de : Antonio Strati, *Organization Viewed Through the Lens of Aesthetics*, op.cit. Linstead S., Höpfl H. *The aesthetics of Organization*, Sage, 2000. Pierre Guillet de Monthoux, *Esthétique du Management*, Paris : L'Harmattan, 1999. Pierre Guillet de Monthoux, *The Art Firm: Aesthetic Management and Metaphysical Marketing*, Stanford University Press, 2004. Lotte Darso, *Artful Creation: Learning-tales of Arts-in-business*, Samfundslitteratur, 2004.

#### II.4. - Critique politique de l'art inséré

L'action de l'art et des artistes sur le réel est souvent jugée soit inexistante<sup>84</sup>, soit poursuivant avec naïveté la recherche de leur propre institutionnalisation<sup>85</sup>, soit encore l'instrument privilégié de l'industrie culturelle qui réifie les masses en leur faisant « de l'effet » pour leur vendre « un consentement, total et sans réserve (...) pour le monde tel qu'il est »<sup>86</sup>. A l'opposé d'un soutien aux processus dominants (Paul Ardenne discerne trois modalités politiques de l'art : soumission, collusion, opposition « dont deux au moins, collusion et opposition, signalent la liberté de l'artiste »<sup>87</sup>), les apports politiques valorisés de l'art sont ceux auxquels on attribue une valeur de distanciation et d'opposition aux formes de dominations, dans la lignée de la « critique artiste ». Cet apport consiste souvent en une information critique, avec l'utilisation de formats et de démarches documentaires à la frontière du reportage ou de la sociologie<sup>88</sup>. Sous-tendu par une croyance tenace à l'objectivité, cet art ne distingue plus très bien l'intention artistique de celles du chercheur<sup>89</sup> ou du journaliste. De manière plus radicale, une forme de critique des inégalités sociales, économiques et politiques, l'activisme artistique, s'est développé depuis les années 80. Parallèle aux activismes politiques, il en épouse très souvent les causes, et ses effets sont

---

<sup>84</sup> : « (c'est ce) que j'appellerai (...) la thermodynamique négative. Thermodynamique, parce que l'on s'active, parce que l'on se remue, parce que l'on fait du mouvement et de la mousse. Négative, parce que toute cette agitation, ce remuement, cette mousse restent sans effet réel (j'insiste sur le terme "réel"). Paul Ardenne, introduction au débat *Marginalisation des enjeux esthétiques ou esthétiques des enjeux marginalisés*, ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 1999, organisé par Accès Local, dans le cadre de l'exposition ZAC99.

<sup>85</sup> « Pendant quelques années nous fûmes quelques-uns à croire avec optimisme que certaines formes d'art contemporain pourraient transformer la pensée du social. [...] Je voyais une possibilité de transformation radicale des pratiques artistiques – avec une implication politique – dans certains aspects de l'art conceptuel [...] Je faisais montre d'une grande naïveté [...] envers ces pratiques qui en réalité cherchaient à être intégrées par le cadre institutionnel malgré leur prétention à opérer au-dehors. » Benjamin Buchloch au sujet des pratiques conceptuelles des années 60-70, entretien avec Jean-François Chevrier et Catherine David, catalogue de la documentaX, Cantz Verlag, 1997.

<sup>86</sup> Théodore W. Adorno, L'industrie culturelle, *Communications*, 3, 1964. pp. 12-18, p. 13. Sur la même page on peut lire : « Ce qui est nouveau dans l'industrie culturelle, c'est le primat immédiat et avoué de l'effet, très étudié dans ses produits typiques ».

<sup>87</sup> Paul Ardenne, Art et politique : ce que change l'art "contextuel", revue trimestrielle *L'Art même*, Bruxelles, Ministère de la Communauté Française de Belgique, 2002, p.2.

<sup>88</sup> La manifestation d'envergure la plus éclatante de cette tendance fut la documentaX, en 1997.

<sup>89</sup> « La collaboration peut s'entendre au sens fort, comme une mise en adéquation, voire une transformation, des compétences chercheurs selon les enjeux des projets artistiques auxquels ils sont associés – ce qui peut produire une redistribution des compétences et procédures de qualification, tant de la recherche que des arts ». Yaël Kreplak, Lucie Tangy et Barbara Turki, Introduction. Art contemporain et sciences humaines : création, médiation, exposition, *Tracés*, n°11, 2011, hors série III, A quoi servent les sciences humaines.

ceux, classiques, du militantisme engagé qui cherche à *contrer* les structures, les pouvoirs et les dominations en place<sup>90</sup>.

Pour sa part, le courant d'un art opérant non pas depuis l'extérieur par la dénonciation ou la contradiction, mais de l'intérieur, inséré dans le cours des organisations sociales ou économiques, n'a pas grand crédit. Il est facilement accusé d'être récupéré, à moins qu'il ne s'affiche comme une stratégie activiste d'infiltration à la manière des virus. L'organisation et l'art sont ainsi facilement opposés. Pour commencer avec ironie : « Une organisation est comme un spécialiste : elle apprend de plus en plus au sujet de pas grand-chose, et finit par tout savoir sur rien. Inversement, un artiste est quelqu'un qui apprend à travers champs, et accumule un peu de connaissance sur des tas de choses, jusqu'à ce qu'il ne sache rien sur tout »<sup>91</sup>. Il est donc question de connaissances en miroir, dont il semble difficile d'avancer quoi que ce soit de certain : « Le portrait de l'artiste entrepreneur ne peut se dessiner que dans le prisme d'un miroir déformant, ou d'une anamorphose. Ou comme un oxymoron [...] Il n'existe finalement pas de pratique artistique à laquelle pourrait répondre en écho une pratique entrepreneuriale travaillée par la créativité et l'innovation au point de pouvoir fusionner l'une et l'autre dans une sorte de prophétie saint-simonienne tardivement réalisée. Il existe bien plutôt un creusement des écarts entre ces mondes, et l'affirmation d'une limite qui les sépare et les réunit à la fois »<sup>92</sup>. Les critiques et théoriciens de l'art interrogent majoritairement la question de la frontière entre les postures artistique et entrepreneuriale, et de leurs définitions respectives. L'action artistique est considérée comme une définition de l'art en acte, ce qui pose alors la question de la possibilité de la critique pour ces artistes qui comme le dit Norbert Hillaire, « opèrent à la limite entre tous ces modèles » :

---

<sup>90</sup> Pour une connaissance plus détaillée de cette mouvance, je renvoie aux ouvrages de Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002, 254 pages ; Gregory Sholette, *Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, op.cit.; Nato Thompson, *Seeing power : art and activism in the age of cultural production*, New York : Melville House, 2014; Grant Kester, *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, op.cit.

<sup>91</sup> "An organisation is like a specialist: it continues to know more about less, until it knows everything about nothing. Logically, on the other hand there is art: art always learns across wider fields, so keeps accumulating less knowledge about more, until it knows nothing about everything". Henrik Schrat, preface, *Sophisticated Survival Techniques: Strategies in Art and Economy*, op.cit.

<sup>92</sup> Norbert Hillaire, Portrait de l'artiste en entrepreneur et de l'entrepreneur en artiste, *L'artiste, un entrepreneur ?* ouvrage collectif, SmartBe, Impressions Nouvelles, 2011 ; repris dans Norbert Hillaire, *La fin de la modernité sans fin*, L'Harmattan, 2013.

« Y a-t-il place dès lors encore pour un art critique, qui accepterait de se porter sur cette arête fuyante où l'œuvre, sans cesser d'être cette "finalité sans fin" qu'elle est dans le schéma kantien, n'en revendiquerait pas moins la part du calculable, de l'entrepreneurial, comme la part maudite de sa vérité ? »<sup>93</sup>. Si on admet que « l'hypothèse d'une "entreprise artistique" ne puisse fonctionner autrement que sur le modèle d'une critique de l'entreprise ou d'une entreprise critique »<sup>94</sup>, Hillaire lui dénie toute opérationnalité critique, non pas tant par faiblesse de ses interactions avec le monde des organisations réelles, mais surtout parce que « la fiction est loin de demeurer le privilège des artistes. Réel et fiction opèrent dans l'espace du politique et de l'économique comme dans le monde de l'art »<sup>95</sup>. Et Hillaire ajoute citant Rancière : « la politique de l'art ne peut donc sortir de ses paradoxes sous la forme d'une intervention hors de ses lieux, dans le monde réel », car « le réel est toujours l'objet d'une fiction », et donc, « le rapport de l'art à la politique (on peut dire ici à l'entreprise), n'est-il pas un passage de la fiction au réel, mais un rapport entre deux manières de produire des fictions »<sup>96</sup>. La question principale posée par ces pratiques entre art et organisations est donc pour les théoriciens (et les artistes) celle de la possibilité de la critique, perspective privilégiée selon laquelle ils envisagent la question politique.

Dans cette perspective, l'idée de l'art traitant du partage oscille entre justice et mise en réseau : « Le positionnement des artistes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix est plus volontiers politique, dans le sens de ce que l'on a appelé la *share economy*, de *share*, le partage. L'artiste est celui qui va accélérer le partage dans une société profondément injuste et inégale, accentuer la distribution<sup>97</sup> ». Ici "share economy" (le terme exact est "*sharing economy*") est quelque peu employé à mauvais escient : il désigne normalement les nouveaux fonctionnements économiques entre particuliers de type peer-to-peer, où les individus s'appuient sur les technologies du réseau internet et des sites marchands pour se procurer mutuellement divers services payants : location de

---

<sup>93</sup> Ibid.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid.

<sup>96</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2009, p.82

<sup>97</sup> Paul Ardenne, L'art et l'entreprise: commentaire, *Pour une expérience artistique dans l'entreprise*, Lilaine Viala (dir.), Ecole Supérieure d'Art de Rueil-Malmaison, 2005, 53 pages, pp.15-20.

voitures, d'appartements, de matériel... Référent le "politique" à ce type de partage à vocation à la fois relationnelle (certains réseaux de locations d'appartement se veulent aussi des communautés d'échanges et de rencontres) et économique (les revenus tirés de cette économie individuelle sont considérables et commencent à être dénoncés comme concurrence déloyale par les professionnels concernés), revient à réduire le politique à une notion de mutualisation des profits et des services – ce qui est effectivement, au sens de *policy*, une "politique" de développement économique (telle l'économie des services à la personne), mais en aucun cas une politique au sens de réflexion critique sur les modes d'organisation de la société et sur les modes de participation des uns et des autres. Une telle acceptation du partage comme mise en relation réticulaire et hyper-locale de prestataires et d'utilisateurs renvoie à la tendance contemporaine à centrer l'économie sur l'utilisateur. Le critique d'art Stephen Wright a entériné l'usage du terme "usership"<sup>98</sup> comme un nouveau paradigme en art également, fondé sur des notions telles que le travail à l'échelle 1 :1, la proposition de mondes probables (plausible artworlds), la compétence, ou la redondance. La porosité de la frontière entre une notion clé du marketing et la même notion mobilisée comme alternative aux excès d'une économie de la croissance et de la consommation est dangereuse. Ainsi, centrant sa conception du politique sur l'importance des réseaux de partage au sens de mise en contact d'utilisateurs et de prestataires, Paul Ardenne relie l'ambition d'accélérer le partage

---

<sup>98</sup> Le terme renvoie aussi bien aux schémas économiques d'une productivité centrée sur l'utilisateur, dont le marketing fait depuis les années 90 son moteur essentiel de développement des ventes, qu'à une alternative possible à cette économie : " Avec l'avènement de la culture des réseaux, l'utilisateur s'est mis à jouer un rôle clé en tant que producteur d'information, de signification et de valeur, mettant à bas l'ancienne opposition entre consommation et production. Avec le déclin de ces catégories, et l'évanouissement du consensus social-démocrate, la notion d'usage apparaît comme une alternative inattendue" (« With the rise of networked culture, users have come to play a key role as producers of information, meaning and value, breaking down the long-standing opposition between consumption and production. With the decline of such categories of political subjectivity as organised labour, and the waning of the social-democratic consensus, usership has emerged as an unexpected alternative". Stephen Wright, *Towards a lexicon of usership*, Eindhoven : Van Abbemuseum, 2013, 72 pages, p. 3. La notion est qualifiée de "nouvelle forme de subjectivité, autant artistique que politique" (a new form of both artistic and political subjectivity) sur la page de présentation de la discussion de l'ouvrage de Stephen Wright, site du Van Abbemuseum, disponible à l'adresse internet [consultée le 17/08/2014] : [http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bptype%5D=20&tx\\_vabdisplay\\_pi1%5Bproject%5D=1300](http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=20&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=1300)

au « connexionisme »<sup>99</sup>, spécificité à la fois relationnelle et caractéristique de la productivité adaptative et flexible du « nouvel esprit du capitalisme », et dont les dérives sont pointées par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans leur ouvrage au titre homonyme.

Augmenter la dose de partage pourrait pourtant se comprendre comme l'augmentation du juste dans un monde essentiellement inégal, loin d'un connexionisme de réseaux d'influences, à quoi justement la préoccupation de plus de justice sociale s'oppose. Mais le glissement de Paul Ardenne, lui-même inscrit de façon puissante dans un réseau de pouvoir qu'il a bâti soigneusement, est significatif : pour tout un pan de la critique, la volonté des artistes de s'inscrire dans le cours des activités de production en tant qu'organiseurs capables de reconfigurer les modes de participation, de production, d'évaluation, de distribution, ne peut s'interpréter que comme une stratégie de médiatisation du

---

<sup>99</sup> Il explique, résumant de façon très compacte plusieurs notions avancées par Boltanski et Chiapello : « Le connexionisme, en l'occurrence, c'est le principe d'action d'acteurs économiques qui se relie au monde en adaptant très rapidement la production de manière très fluide, en fonction des besoins et de manière parfois anticipée, ce qu'autorise leur maîtrise de l'information ». L'objectif (productivité fluide et adaptative) est ici amalgamé avec le moyen (maîtrise de l'information), mais la constitution de réseaux et son corollaire pointé par les deux sociologues, à savoir la menace d'exclusion, qui est le mode d'oppression de ce nouvel esprit capitaliste, ne sont, curieusement, pas signalés par Ardenne. Comme bon nombre de ses confrères historiens et critiques d'art, gardiens du temple de l'art et de ses cérémonies d'intronisations masquées sous une apparence d'ouverture et de liberté, ce sont des questions qu'il préfère ne pas aborder, sauf lorsqu'il s'agit de pourfendre les artistes s'y attachant, pour mieux les exclure du champ des « bons » artistes. Ardenne poursuit d'ailleurs sa démonstration en ces termes : « Le bon artiste, en économie, est celui qui appartient au réseau et plus seulement celui qui le subit. Celui qui rentre dans le réseau et qui, à partir de cette logique d'entrisme, parvient à travailler le circuit de l'intérieur. D'où ce militantisme artistique anti-néolibéral créant de l'intérieur ses propres entreprises de dénonciation ». Conscient de devoir cependant évaluer l'action et les résultats concrets d'un tel art, Paul Ardenne choisit le type d'évaluation le plus éloigné des préoccupations des artistes « dénonciateurs » : sont-ils cotés en bourse ? pour conclure à leur échec. Lorsqu'il envisage leur action concrète, c'est sous l'angle du succès de leurs prestations de services sous forme, là encore, financière : vendent-ils beaucoup et chers leurs services ? pour conclure ici encore à l'échec. Selon lui, la seule réussite éventuelle d'un « economic art » serait le parasitisme : « L'artiste, en fait, ne noue jamais autant de liens avec le monde économique que quand il se fait parasite. Le parasitisme, dans le monde capitaliste, exploite toujours la mauvaise conscience de celui qui a de l'argent ». Il proclame arbitrairement, jetant aux poubelles quelques cinquante années de pratiques, d'œuvres reconnues et de convictions innombrables, mais démontrant ainsi son propre assujettissement au système libéral du marché de l'art : « Au final, les artistes font des œuvres conventionnelles et le marché s'occupe de les écouler, selon les modalités traditionnelles de l'art ». Centré sur la question de l'argent, sans se soucier des soutènements humains, relationnels, collectifs, éthiques ou politiques du système économique, Ardenne ne procède à aucun examen de ce qu'il a pourtant lui-même repéré comme la motivation de ces pratiques : « accélérer le partage dans une société profondément injuste et inégale ». Les artistes inscrits dans les circuits de la production y parviennent-ils ? C'est la question qui m'anime et constitue le sujet de cette recherche, en ce qui concerne ma propre pratique au premier chef. Toutes les citations sont tirées de Paul Ardenne, *L'art et l'entreprise: commentaire*, op.cit.



même ordre que celle qui domine les circuits économiques et politiques. On rejoint ici les remarques de Rancière sur la nostalgie de la critique, renvoyant dos à dos la critique du système dominant et sa récupération.

Le même Paul Ardenne a pourtant su remarquer : « L'individu important dans la société nouvelle, celle du XIXe siècle issue de la révolution industrielle et de la Révolution française, c'est alors l'organisateur. [...] On passe d'une société théocratique à une société matérielle où ce qui compte, c'est le potentiel de l'organisation. On voit que l'artiste adopte de nouveau le statut de l'organisateur, il entend bien participer à la production et à la capitalisation de la plus-value générale »<sup>100</sup>. Il note également, à propos de APG (Artist Placement Group<sup>101</sup>), que les interventions de ces formes d'art consistent non pas en production d'œuvres classiques revendables sur un marché dédié, mais sont, « comme le dit John Latham, le travail de personnalités incidentes, et non pas "accidentées", qui seraient venues là par hasard. Personnalités rentrant dans le système pour montrer comment la considération artistique du monde peut ré-humaniser la considération purement matérielle qui est celle du monde libéral et capitaliste dans lequel nous vivons définitivement »<sup>102</sup>. Cette « matière noire »<sup>103</sup> du monde de l'art, masse invisible et active, revendique son effectivité, et non sa légitimation ou son identification à des formes ou des esthétiques reconnaissables ou « signées ». Plusieurs raisons à cela : soit la conviction que l'abandon de toute revendication d'une identité « art » permette mieux d'actionner des effets réels « dans la mesure où le nom d'art fait obstacle à toute intervention réelle<sup>104</sup> » ; soit qu'ils privilégient la critique sociale, économique ou politique sur toute stratégie de reconnaissance ; soit enfin qu'ils recherchent avant tout une action locale et à petite échelle, qu'une reconnaissance plus globale menacerait. L'auteur et son « autor-ité » serait alors une conséquence de son action, son effet secondaire pour ainsi dire. L'auteur comme produit de ses créations : telle est souvent la posture de ces pratiques artistiques insérées dans

---

<sup>100</sup> Paul Ardenne, *L'art et l'entreprise: commentaire*, op.cit.

<sup>101</sup> Groupement d'action collective en faveur du « placement » d'artistes dans des organisations non-artistiques, actif de 1965 à 1989. Voir ci-dessus, p. 55-56

<sup>102</sup> Paul Ardenne, *L'art et l'entreprise: commentaire*, op.cit.

<sup>103</sup> Gregory Sholette, *Dark matter, art and politics in the age of enterprise culture*, op.cit. Ma phrase sur les raisons de l'invisibilité reprend les analyses de cet auteur, qui mentionne par ailleurs Accès Local dans ces formes d'art

<sup>104</sup> Jean-Claude Moineau, *Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes*, op.cit., p 49.

le social. Ce qui les place dans la mouvance des innombrables pratiques collectives ad-hoc, « expédients, amateurs, informelles, autonomes, activistes, non-institutionnelles, auto-organisées <sup>105</sup> », dont les auteurs amateurs ne se soucient pas d'être identifiés, mais pour qui importe l'effectivité des pratiques. Cette posture d'un auteur défini par les interactions de ses œuvres avec le monde, qui pourrait sembler naïve, participe de la critique de la notion de signature, qu'ont remise en question nombre d'artistes et d'œuvres, actualisée par le critique d'art Stephen Wright dans la notion de « faible coefficient de visibilité artistique »<sup>106</sup>. Elle se recentre sur la question de la responsabilité : on est d'abord auteur de ses actes, dont on doit alors assumer les effets/affects dans le monde. L'action (l'interaction) signale l'auteur, au contraire de l'usage qui veut que l'auteur signe (signale) ses actions.

Pour juger de telles pratiques – dont la mienne – selon leurs propres critères (font-elles ce qu'elles disent ?), le repérage et la délimitation de leurs manières d'agir doit alors prendre le pas sur la catégorisation formelle ou l'analyse de leurs positions théoriques. Or, deux ouvrages clés de l'histoire récente avaient tenté de telles analyses, pour déterminer, sous deux angles très différents mais qui cependant résonnaient entre eux, le potentiel d'action critique des interventions artistiques sur le social. Je dois maintenant revenir sur leurs analyses, afin de mieux cerner les enjeux de mon enquête, et ses embûches.

### *III - Reconstitution du paysage de 1998*

C'est en 1998 que mon enquête débute. Elle débute avec mes premiers cas, mes premiers pas (sous le couvert d'Accès Local) dans le domaine de l'action artistique insérée dans les fonctionnements productifs et sociaux. A l'époque, ce domaine baignait dans un état d'esprit mouvementé. Le débat en France, en Europe et aux Etats-Unis, était marqué par une forte dimension politique et critique. Les transformations économiques, cinq ans après la crise du Golfe et ses répercussions sur les économies occidentales, peu de temps avant l'attentat du 11 septembre contre le World Trade Center, dans un contexte de

---

<sup>105</sup> Ibid.

<sup>106</sup> Stephen Wright, *Vers un art sans œuvre, sans auteur, sans spectateurs*, catalogue de la XVe Biennale de Paris, Paris, Editions Biennale de Paris, 2007, p.17-23.

guérillas internationales entre terrorismes et états, et dix ans après que les effets de la chute du bloc soviétique aient commencé à se diffuser, provoquaient des débats de société re-politisés après les années de distanciation et de relativisme du post-modernisme et de la supposée ‘fin de l’histoire’, et initiaient des réflexions et des comportements qui devaient mener une dizaine d’années plus tard aux crises des années 2010. Je me suis donc trouvé pris dans une évolution sociale générale qui cherchait à retrouver et reconstruire des espaces de sens pour le re-déploiement d’un vivre-ensemble peut-être perdu ou mis en danger. Deux ouvrages en particulier parmi une foison d’autres, eurent en ces années 1998 et 1999 un impact profond et durable, sur moi en particulier, comme sur tant d’autres. Ces deux livres étaient, le premier *Le nouvel esprit du capitalisme*, de Luc Boltanski et Eve Chiapello<sup>107</sup>, le second *Esthétique relationnelle* de Nicolas Bourriaud<sup>108</sup>.

Le premier, un gros livre de deux sociologues engagés politiquement, m’avait marqué dès sa publication, alors que je me tenais à une distance méfiante du second, un mince opuscule écrit par un critique d’art, futur directeur d’une importante institution d’art contemporain. Méfiance que je ne m’expliquai pas très bien, sinon que ce second ouvrage visait à identifier, nommer et définir un nouveau mouvement artistique, et que, percevant ma propre pratique comme participant d’un mouvement informel encore confus, je ne souhaitais pas me trouver déterminé a priori dans mes intentions et mes propos, ni encore moins rangé sous l’appellation institutionnelle que cet ouvrage proposait. Mon enquête doit maintenant passer par la reconstitution du paysage mental et conceptuel de l’époque, tel que le peignaient ces auteurs et que je le percevais. Je commenterai les deux ouvrages que je viens de citer; je montrerai comment ils balisaient à l’époque l’ensemble du champ de l’action artistique critique, et pourquoi j’éprouvais la nécessité de me frayer une voie autre.

### *III.1. - L’esthétique relationnelle*

En 1998, année de la fondation d’Accès Local, l’art inséré dans le social se situait donc à la croisée de multiples histoires et mouvements de pensée,

---

<sup>107</sup> Luc Boltanski, Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999, 980 p.

<sup>108</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit.

croisement complexe et foisonnant où il était difficile de faire le tri, de discerner des mouvements unifiés, d'estimer et de comparer les postures et les effets. Les filiations sont emmêlées, les héritages souvent reniés, les ambitions confuses. Nicolas Bourriaud, personnalité qui a exercé sur le monde de l'art une forte influence nationale et internationale, par ses fonctions de commissaire d'expositions prestigieuses, de directeur du Palais de Tokyo à Paris entre 2000 et 2006, ou encore par ses ouvrages, en a dressé en 1998 dans son livre fondateur *L'esthétique relationnelle* un premier panorama compilant de nombreux exemples d'artistes des années 80 et 90. Il analyse comment ces formes d'art « seraient [chacune en particulier] la proposition d'habiter un monde en commun, et le travail de chaque artiste, un faisceau de rapports avec le monde, qui générerait d'autres rapports, et ainsi de suite, à l'infini ». Il commente de nombreux exemples d'œuvres qui se préoccupent de « provoquer et gérer des rencontres individuelles et collectives », ou de « modifier ou objectiver des rapports sociaux » : statistiques et enquêtes sur les habitants d'un quartier, compilation de leurs goûts musicaux, installation de hamacs, diffusion d'histoires drôles, filatures ou rendez-vous, ouverture de restaurants ou de boutiques temporaires. Il décrit comment ces formes visent à « recoudre patiemment le tissu relationnel » en « comblant les failles du lien social », avec pour but « de constituer des modes d'existences ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant », en « proposant des modèles perceptifs, expérimentaux, critiques, participatifs, allant dans la direction indiquée par les philosophes des Lumières, par Proudhon, Marx, les dadaïstes ou Mondrian <sup>109</sup>».

Les références théoriques auxquelles fait appel Nicolas Bourriaud s'inscrivent dans le cadre d'un post-modernisme conçu comme une modernité qui reste à atteindre<sup>110</sup>, après l'échec du projet initial moderne, dû à l'excès de rationalisme. Il convoque Althusser pour son matérialisme de la rencontre ou « matérialisme aléatoire », Lyotard pour sa conception d'un monde à modifier pour le rendre habitable, Marx pour la possibilité de communautés marginales évitant le cadre capitaliste. Il fonde le cœur de l'esthétique relationnelle sur la dissémination, la transitivité et surtout sur la rencontre. L'art comme rencontre

---

<sup>109</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit., p12.

<sup>110</sup> Voir également : Robert Fleck, *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne?*, op.cit. et mon entretien avec l'auteur, paru dans le magazine d'art 02.

entre des « moments de subjectivité », constitue « un principe d'agrégation dynamique » hors du jugement. Nicolas Bourriaud emprunte explicitement la théorie de la subjectivité comme constellation de rencontres momentanées et locales à Felix Guattari<sup>111</sup>. Loin de toute valeur d'usage, l'art de susciter les rencontres n'est que valeur d'échange, le marché de l'art étant un partage direct du sens dégagé de toute relation fournisseur-client. Cet art relationnel se propose comme la continuation des pensées critiques opposant d'autres modèles à la société libérale occidentale. Un exemple révélateur en est l'action de Liam Gillick, re-traduisant et publiant un livre de Gabriel Tarde<sup>112</sup>, sociologue français de la fin du dix-neuvième siècle, antagoniste de Durkheim, qui annonçait l'avènement de sociétés dans lesquelles la pratique de l'art serait un objectif majeur et pacificateur.

Le fonds critique et utopique de cette théorie d'un art militant « contre » le système en place, et « pour » d'autres formes d'organisation sociale demande plus ample examen. L'opposition entre les marges et le centre, entre l'expérimental et le conventionnel, entre la norme et sa transgression, constituait déjà dès les débuts de la modernité un critère de valeur de l'art sinon de son effectivité. Pour être effectivement considérée comme opérant une avancée, ou simplement comme un énoncé digne d'intérêt, une œuvre se devait d'être marginale :

« La leçon des modernes, dans le passé récent, a été claire : toute esthétique se voulant digne d'intérêt, alors, ne pouvait être que “ marginale ” et “ marginalisée ”. Elle devait l'être sous peine de constituer une répétition, de faire

---

<sup>111</sup> Toujours active, la théorie de l'esthétique relationnelle continue à inspirer les artistes. Voir par exemple l'article de Bruce Barber et Jeff Dayton-Johnson, *Marking the limit : reframing a micro-economy for the arts*, où les auteurs décrivent des exemples de pratiques qu'ils rattachent explicitement à cette théorie, dans la revue Parachute n°106, 2002. Ou encore l'installation de David Overend, *A Work on Progress*, Arches arts centre, Glasgow, 2010, qui se revendique d'une « esthétique de la performance relationnelle dans laquelle la discussion, l'interactivité et la participation remplace les 'images spécifiques, incontournables' du théâtre rejeté par N.Bourriaud », et « vise à développer une 'pratique théâtrale relationnelle', à travers des stratégies d'usage et de reconfiguration » (abstract et texte de la présentation parue dans *Journal for Artistic Research*, n° 1. Page consultée le 13/08/2012 <http://www.jar-online.net>).

<sup>112</sup> Gabriel Tarde, *Underground (Fragments of Future Histories)*, Updated by Liam Gillick, Les Presses du Réel, 2004, 104 p. Gabriel Tarde est une figure récurrente des pensées artistiques contemporaines qui questionnent le social et les pouvoirs en place.

retour au même, de s'insérer dans la logique non de la création mais de la reproduction et, en cela, servir l'ordre établi. <sup>113</sup>».

Mais dans la fin des années 90, après le post-modernisme et le développement du capitalisme ultra-libéral et mondialisé, peut-on persister dans la revendication de marginalité critique ? Selon Paul Ardenne c'est « la marginalité elle-même qui est devenue marginale, tout trouvant tôt ou tard à se récupérer ou finissant par créer son propre territoire d'expansion, (...) ce qui ressemble bien à une inscription en devenir, une intégration en attente, l'état de marginalité semblant ici se confondre avec la phase antécédent la récupération, au premier chef institutionnelle<sup>114</sup> ». La possibilité même de critique est devenue problématique<sup>115</sup> : face à l'impossibilité croissante de se revendiquer d'un au-dehors du système, il devient difficile de maintenir l'opérationnalité critique d'un art engagé dans la transformation sociale. En 1998 co-existent différentes postures en réponse à cette question difficile, qui se regroupent en deux grandes tendances.

D'un côté, telle que l'élabore Nicolas Bourriaud, la conception paradoxale d'une sorte 'd'institution en marge' (mes termes) permet d'échapper au schéma généralisé de l'aliénation. Sa pensée est la suivante : pour opérer leur fonction critique et transformer le politique et le social, les artistes doivent continuer à opérer depuis les espaces et les temps dédiés à l'art (expositions, galeries, publications), parce qu'ils « visent la construction formelle d'espace-temps qui ne *représenteraient* pas l'aliénation, qui ne *reconduiraient* pas dans les formes la division du travail <sup>116</sup> ». C'est cet espace-temps interstitiel, protégé de la marchandisation généralisée, qu'offriraient les lieux réservés de l'art, contrairement aux critiques qui ont été adressées aux œuvres de l'esthétique relationnelle, à qui était reproché de n'être que des « formes édulcorées de

---

<sup>113</sup> Paul Ardenne, introduction au débat « Marginalisation des enjeux esthétiques ou esthétiques des enjeux marginalisés », ARC/Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 octobre 1999, organisé par Accès Local.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> « Ce qui est important c'est la manière dont le discours critique qui était en principe tendu vers un objectif d'émancipation est devenu un discours qui tourne sur lui-même pour expliquer pourquoi toute émancipation est de toute façon impossible parce que tout le monde est pris dans la machine et que la machine tourne sur elle-même, que ceux qui prétendent la critiquer ne font au contraire que la renforcer et ainsi de suite. » Jacques Rancière, « Critique de la critique du "spectacle" », entretien avec Jérôme Game, *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 2 juillet 2009, <http://revuedeslivres.net/articles.php?idArt=360>. Voir aussi du même auteur *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éd., 2008.

<sup>116</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit., p 86. Souligné dans le texte.

critique sociale ». En particulier l'espace de l'exposition, « un interstice, qui se définit par rapport à l'aliénation régnante partout ailleurs », se prêterait parfaitement à expérimenter d'autres formes de cohabitation au monde, d'autres approches du collectif et de la rencontre<sup>117</sup>.

On peut remarquer que la médiation des critiques, des esthéticiens et des philosophes de l'art reste alors nécessaire à l'examen des œuvres et à leur validation formelle, validation fondée très classiquement sur « 1) le contenu de l'œuvre d'art 2) ses formes de présentation, et sur l'adéquation mutuelle entre les deux », comme le rappelle Arthur Danto en citant Hegel<sup>118</sup>. Une problématique fait dès lors irruption, celle de la transgression « autorisée » par l'institution – et par conséquent de sa perte de pertinence critique<sup>119</sup>.

D'un autre côté, il existe une autre tentative de réponse à la question de l'impossibilité de la critique. Dans la mouvance d'une réflexion contemporaine politique et économique « de gauche », dans la foulée de la pensée hétérotopique de Foucault ou de la nouvelle « multitude » définie par Toni Negri, Paul Ardenne propose en 2000 une opérationnalité de l'art sous forme d'actions

---

<sup>117</sup> Cette posture est reprise par de nombreux artistes, qu'ils se réfèrent ou non à l'esthétique relationnelle. Par exemple, Kent Hansen, citant Boris Groys : « Art is: to place non-sanctioned life-times and life-forms into the predominant social and political order. As the political democratic system cannot represent the actual multiple subjective life times and life forms in society - it seems that the institution of fine art has become the very facility that compensates for this very lack of political legitimacy. The art institution functions as a safety valve for life forms that cannot be represented in the political democratic system. » (L'art consiste à introduire des formes et des temps d'existence non-sanctionnées dans l'ordre politique et social dominant. Quand le système de la démocratie échoue à représenter la variété concrète des multiples formes et temps d'existence – il semble bien que l'institution des beaux-arts devienne le lieu de compensation de ce manque avéré de légitimation politique. L'institution de l'art fonctionne comme une soupape de sécurité pour des formes d'existence qui ne peuvent être représentées dans le système politique de la démocratie.) Kent Hansen, *Local utopias – coincidences of art & the social, performance-communication* à la conférence *UTOPIA - Towards a new political philosophy*, Department of Management, Politics and Philosophy, Copenhagen Business School, Denmark. 2006 (ma traduction).

<sup>118</sup> Arthur Danto, *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life*, Columbia University Press, 2005, p.10 (ma traduction). Texte original : « i) the content of art ii) the work of art's means of presentation, and the appropriateness or inappropriateness of both to one another.

<sup>119</sup> Voir les analyses de Nathalie Heinich, en particulier *L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs*, *Hermès* n1994, °20, p. 193-204. Par exemple : « Ce déplacement de l'objectif au subjectif, qui accompagne le déplacement de l'esthétique à l'esthétique, correspond sans doute à une stratégie de minimisation du jugement lui-même, lorsque le sujet s'estime insuffisamment qualifié pour produire une évaluation « objective », c'est-à-dire à la fois appliquée à l'œuvre et généralisable à l'ensemble des spectateurs. A l'opposé, un critique d'art doit pouvoir investir le registre esthétique sans risquer une disqualification de sa compétence (Schaeffer, 1996) ». Analyses reprises dans *L'art contemporain exposé au rejet : études de cas*, première édition Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997. Ou encore Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Minuit, 1998, 384 p.

« micropolitiques » : « micro-agencements, initiatives locales ou propositions symboliques interrogatives allégées du souci de faire valoir slogans, utopies ou incitations à un engagement ciblé<sup>120</sup> ». Grâce à cette notion empruntée aux écrits de Gilles Deleuze et (là encore) Felix Guattari, en résonance avec leurs analyses de nouvelle subjectivation (Guattari) et du rôle des minorités (Deleuze), « en étant micropolitique, vous pouvez faire le constat que vous êtes à votre juste place, à la seule place possible pour lutter à votre échelle, avec vos moyens à vous, votre stratégie propre sinon incomparable. Vous opérez là où vous pouvez opérer, ni plus, ni moins, au lieu de vous illusionner sur votre contribution à un engagement de grande échelle<sup>121</sup> ». L'action locale permet de résister contre le risque de « double défaillance : défaillance esthétique, défaillance socio-politique, également » des artistes qui « faute de pouvoir construire une société réalisant l'utopie moderne, en viennent à signaler ses dysfonctionnements »<sup>122</sup>. Cette résistance minimum et ultime, résistance à la défaillance, est un abandon de toute action macro, qui repose sur une déconnection, difficile à justifier, entre micro et macro, et dont certains se demandent quelle est encore la fonction critique<sup>123</sup>.

### *III.2. - Le nouvel esprit du capitalisme*

Ces deux types de réponses visant au maintien de la fonction critique de l'art et à son action d'opposition ou d'alternatives aux formes de pouvoir autoritaires en place, l'une tendant vers l'activisme et l'autre vers l'institutionnel, ne firent pas l'unanimité parmi les artistes, dont elles étaient loin de couvrir l'éventail des attitudes concrètes<sup>124</sup>. Leur cohérence même n'est pas toujours flagrante : contradiction en soi de la notion d'institutions en marge, paradoxe de

---

<sup>120</sup> Entretien avec Paul Ardenne, paru dans *Conversations*, de Manuel Fadat, Éditions Appendices, Nîmes, 2010. Disponible en ligne à l'adresse internet : [http://paulardenne.files.wordpress.com/2011/02/fadat\\_pa.pdf](http://paulardenne.files.wordpress.com/2011/02/fadat_pa.pdf) [Consultée le 01/08/2012].

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> « On ne saurait isoler avec autant de désinvolture les aspects micro- et macro-politiques, locaux et globaux. L'art réduit à sa composante micro-politique ne constitue plus (...) qu'une version affaiblie de l'art avant-gardiste du début du vingtième siècle ». Jean-Claude Moineau, catalogue de la XV Biennale de Paris, 2008, p50.

<sup>124</sup> Par exemple le recours à la fiction et au poétique parmi les artistes reprenant les formes et les discours des entrepreneurs, que décrira plus tard l'ouvrage *Entreprises Critiques : la critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, op.cit.



l'activisme renonçant à tout effet macro. C'est que la difficulté à prétendre à une opérationnalité critique et politique de l'art dans les sociétés libérales occidentales est profonde, et se trouve liée à la difficulté critique en général, dans un système fonctionnant de plus en plus en réseau. Cette difficulté a été analysée, et publiée fin 1999, par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans leur livre *Le nouvel esprit du capitalisme*, le second ouvrage qui a marqué mes débuts. Je le lisais l'été 2000 ; Accès Local avait deux ans d'activités, et, assis au bord d'un lac artificiel sur les bords duquel mes deux filles cherchaient de minuscules grenouilles, naturelles celles-là, je constatai l'étendue du problème : comment prétendre participer au fonctionnement économique productif, en y insérant des interventions artistiques qui se veulent critiques de l'autorité, sans immédiatement courir le risque de se trouver instrumentalisé et mis au service du capital ?

L'ouvrage de Boltanski et Chiapello démontait indirectement, par une analyse de l'évolution des modes et des discours de management, les raisons et les conséquences de cette interrogation. Cet ouvrage a rencontré immédiatement dans les milieux de l'art un accueil enthousiaste et a exercé une forte influence sur tous les acteurs, comme il l'a fait sur moi-même. Ce n'est qu'aujourd'hui, grâce aux nouveaux appuis que je convoquerai après les évolutions du contexte économique entre les années 2000 et 2010, et avec la pensée esthétique, politique et critique de Jacques Rancière en particulier, que j'aperçois finalement une voie possible de sortie du dilemme, à la fois conceptuelle et pratique. Mais en 2000, l'analyse imposante proposée par Boltanski et Chiapello était neuve et son impact difficile à digérer.

Les deux auteurs entreprennent dans leur livre une analyse méthodique des évolutions conjointes de la critique et des modes de management capitalistes entre les années 60 et 90. Après avoir défini quatre sources de critique contre le capitalisme, qu'ils appellent des sources « d'indignations », à savoir i) une exigence de libération ii) un rejet de l'inauthenticité iii) un refus de l'égoïsme iv) une demande de réponse à la souffrance, ils regroupent les deux premières en un courant humaniste prenant ses sources dans la culture marginale et bohème de la fin du dix-neuvième siècle, et les désignent comme la 'critique artiste'. Les deux derniers constituent ce qu'ils appellent la 'critique sociale'. Leur argument est que le système capitaliste répond à la critique de deux façons : d'une part

positivement par une prise en compte des objections menant à l'amélioration réelle des conditions de travail et de vie, d'autre part négativement en transformant les conditions de production d'une manière qui brouille la donne : tout en augmentant la productivité, ces transformations visent à escamoter les points sur lesquels faire porter la critique, et ainsi à sembler lui avoir répondu de façon satisfaisante. Cette capacité à s'incorporer la critique à son profit tout en la désamorçant est le processus majeur, selon les deux auteurs, par lequel un « nouvel esprit du capitalisme », le troisième, s'est institué dans les années 70 et 80 en incorporant à son avantage – et en les désamorçant – les demandes de la 'critique artiste'. Les deux auteurs expliquent comment le cœur de ce retournement s'est joué principalement par la réponse du système à la demande critique d'authenticité<sup>125</sup>, typique de la 'critique artiste'. Cette réponse a consisté en un retournement de la notion de réseau social (network), initialement conçue dans les milieux marginaux, intellectuels et critiques restreints, comme un espace d'épanouissement, de déploiement gratuit de la connaissance, et finalement d'une authenticité d'expression sans entrave.

C'est ce même réseau qui est ensuite devenue la clé de l'économie dite 'de la connaissance' : fondée effectivement sur des organisations en réseau, exigeant des acteurs une habileté grandissante à construire, entretenir et utiliser leurs propres « réseaux » relationnels, cette économie privilégie la *co-opétition* (compétition coopérative), les ruptures technologiques, la flexibilité, la réactivité. Au quotidien, le fonctionnement par projets et en équipes pluri-disciplinaires induit les contraintes de flexibilité de l'emploi, la sous-traitance, et des exigences de compétences multi-tâches, évolutives, et auto-administrées. Les conditions de travail qui deviennent de plus en plus « souples » exercent une pression

---

<sup>125</sup> L'exigence d'authenticité et son ambiguïté est identifiée déjà par Théodore Adorno comme un concept majeur de la bourgeoisie après la dissolution de ses normes religieuses. Ancrée chez Ibsen et Nietzsche, le concept d'authenticité contient en son sein, selon Adorno, sa propre inauthenticité : « si le secret du sens du monde se cache au cœur d'un *principium individuationis* (...) alors la conception de la substantialité ultime et absolue de l'être individuel s'écroule, victime d'une illusion qui protège l'ordre établi » et : « L'authenticité n'est rien qu'une insistance méfiante et obstinée sur la forme monadologique imposée à l'homme par l'oppression sociale. Tout ce qui ne veut pas se flétrir devrait plutôt se revendiquer de l'inauthentique. ». Enfin : « Ce n'est que lorsqu'une production infinie de biens standardisés projette l'illusion de l'être unique, pour le plus grand bien du profit, que l'idée prend forme, comme son antithèse mais fondée sur les mêmes critères, que le non-reproductible est le véritable authentique. » et : « Les apôtres de l'authenticité, au service des puissances qui organisent la circulation, glorifient sa démission devant la danse du voile de l'argent ». Théodore Adorno, *Minima Moralia, Gold Assay* (ma traduction) 1945, London : Verso, 1978. Cité dans Poelitics, documentaX / Le Book, p124 et 126.

croissante pour plus de productivité, en échange d'une prétendue « réalisation de soi ».

Les auteurs montrent comment, en ayant ainsi convertit la demande d'authenticité en sa perversion productive, et en imposant de s'y conformer, le troisième moment du capitalisme engendre une contradiction génératrice de tensions et de souffrances. La contradiction repose selon eux principalement sur le conflit entre le sens et l'usage du concept d'authenticité<sup>126</sup>. D'une part il existe une pression tendant à l'évacuation de la notion d'authenticité, remplacée par une conception « nouvelle » de la dispersion et de la multiplicité des identités dans un monde en réseau. D'autre part la commercialisation généralisée de l'authentique sous forme de produits, services ou qualités telles que le 'bio' est la source de profit principale de cette « nouvelle » économie. De cette tension, entre évacuation de l'authenticité existentielle d'une part et commercialisation d'un authentique artificiel de l'autre, résultent des tensions que les individus vivent mal, dont ils souffrent<sup>127</sup> et dont le système se sert pour les opprimer sous forme d'une implication accrue dans la production, fondée sur le flou grandissant de la séparation entre vie privée et vie professionnelle. Ce n'est pas tout. Ces organisations commerciales en réseau sont dirigées par des leaders 'inspirants' qui 'mobilisent' leurs équipes. Ces leaders abreuvés aux écrits de gourous du management, formés dans des séminaires de 'développement personnel', s'appuient explicitement sur le modèle de l'artiste : comme lui ils doivent être charismatiques, visionnaires, intuitifs, mobiles, créatifs, toujours prêt à changer de posture et à prendre des risques, experts dans l'art d'établir des connexions et de susciter les coopérations dans l'objectif d'accroître la diffusion et « l'authenticité » des biens et services produits en masse. La figure de l'artiste permet ainsi d'entretenir la contradiction oppressive entre renoncement à l'authenticité et consommation croissante d'un authentique commercial. Un renouveau de la critique devient absolument nécessaire, et les auteurs ne voyaient guère comme issue que le redéploiement de la critique sociale, l'artiste

---

<sup>126</sup> Adorno dirait que le conflit est inhérent au terme, et que la simple référence à l'authentique est en soi faire le jeu du pouvoir marchand.

<sup>127</sup> « Le premier résultat de la tension entre la double endogénéisation par le capitalisme d'une critique de l'authenticité et d'une demande d'authenticité est d'avoir eu en effet particulièrement insidieux sur la confiance que les personnes peuvent s'accorder mutuellement ». *Le nouvel esprit du capitalisme*, op.cit., p.552

leur paraissant probablement définitivement neutralisé par sa transformation en modèle du dirigeant.

### *III.3. Sortir de l'impasse*

Pour ma part j'étais perplexe ; convaincu par le brio et la cohérence de ce livre qui démontait si bien les transformations économiques récentes, je restai cependant également convaincu que ma pratique et celle de mes amis, pourtant apparemment condamnées d'emblée et radicalement par ces analyses, premièrement recélaient d'immenses potentialités inexplorées, deuxièmement pouvaient précisément avoir sur cette économie dévorante un effet critique constructif à même de transformer les fonctionnements libéraux de la production dans le sens de plus d'humanité, de respect des personnes et de diminution des oppressions – plus de partage. Je ne voyais pas encore très bien sur quoi fonder une réponse cohérente à la contradiction pointée par Boltanski et Chiapello, qui me semblait entachée de nostalgie et du regret d'une 'authenticité' discutable, ainsi que d'une compréhension des réseaux, comme rupture par rapport aux fonctionnements sociaux antérieurs, peut-être trop imprécise. Six années plus tard, lorsque j'entamai mon parcours de troisième cycle universitaire, j'écrivais : « On peut se demander si la contradiction entre la recherche d'authenticité individuelle et la dislocation croissante des identités dispersées dans de multiples interactions en réseau doit être résolue. Le sens de l'existence sociale est simultanément fait de plaisir et de souffrance propre à notre condition humaine : primitivement Un, puis inexorablement clivé et divisé, dès lors en recherche permanente de notre unité perdue ». Il me semblait que la dispersion de l'identité dans ses interactions avec de multiples altérités, intériorisées ou externalisées, est une constante de l'individu pris dans le social, et que dès lors l'efficacité de l'art ne pouvait pas être recherchée dans une hypothétique réunion du soi avec lui-même<sup>128</sup>. Au contraire, dans le tissu de plus en plus serré des interactions et interdépendances, l'action artistique me semblait pouvoir tout à fait consister en

---

<sup>128</sup> Les notions convoquées par Alfred Gell dans sa théorie anthropologique de l'art parue en 1998, de « *disseminated self* » (identités disséminées) et d'objets d'art médiateurs des intentionnalités des agents (agentivité), corroborent mes intuitions.

une transformation du collectif vers plus de cohérence, de justice et de signifiante pour ses membres.

Quant à l'esthétique relationnelle, que j'étudiai en détail en la confrontant aux analyses de Boltanski et Chiapello<sup>129</sup>, j'y décelais deux écueils qui me heurtaient sérieusement, autour des deux notions de forme et de valeur. D'une part, la théorie de l'esthétique relationnelle se proposait comme une 'théorie de la forme'. Elle se distingue cependant fondamentalement de la Gestalt, première « théorie de la forme » moderne, et de la psychologie de la perception qui la nourrit. Elle ne s'appuie pas sur la psychologie mais sur le matérialisme historique, et définit tout autrement une « forme ». Pour Bourriaud, qui fait appel à « la tradition matérialiste inaugurée par Epicure et Lucrèce<sup>130</sup> », une forme consiste en « une rencontre durable » entre des éléments dissociés aux trajectoires parallèles, atomes qui en déviant de leur course « provoquent une rencontre avec l'atome voisin et de rencontre en rencontre un carambolage, et la naissance d'un monde ». Il postule de plus que toute forme est créée par notre regard, décrivant comment la « colle » entre ces éléments qui « ont prise les uns sur les autres » est dépendante du contexte historique. Alors, considérant en citant Gombrovicz que la « forme propre d'un individu n'est qu'une propriété relationnelle nous liant à ceux qui nous réifient du regard », Bourriaud ne peut que conclure dans le sens de la dislocation de l'identité, conçue comme le « résultat de perpétuelles transactions avec la subjectivité des autres ». Il n'y a pas de perception psychologique des formes mais un « transfert de subjectivations psycho-écologique<sup>131</sup> » : perception de la perception que les autres se font de moi, réciproquement et ainsi de suite dans un renvoi infini. La rencontre n'est rencontre qu'entre d'autres rencontres. Ainsi la question de la perception se trouve ramenée à celle de l'intersubjectivité. Cette approche devrait relativiser fondamentalement la question de l'évaluation. Mais, et c'est là son écueil premier, l'esthétique relationnelle affirme l'exigence d'un jugement formel pour ses œuvres<sup>132</sup>, par ailleurs décrites sous des formes très concrètes et

---

<sup>129</sup> Voir l'intégralité de mon compte-rendu comparatif en annexe.

<sup>130</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit., p. 19

<sup>131</sup> Emprunt à Guattari, p. 103

<sup>132</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit., p. 86

parfois extrêmement formelles au sens le plus académique du terme<sup>133</sup>. Elle bute ainsi sur le même écueil que celui qu'elle voulait dépasser : « la première interrogation concerne la forme matérielle des œuvres. Comment décoder ces productions apparemment insaisissables ?<sup>134</sup> ». Comment décrire et évaluer formellement des œuvres qui se déclarent dégagées de la forme et des perceptions ? En effet, décrire les formes et leur perception comme des rencontres momentanées entre des moments de subjectivité « ré-activables par un regardeur-manipulateur », cela revient à assimiler la matérialité à sa contextualisation. Cette mise en question de la factualité des œuvres, en ligne avec la critique de l'injonction Durkheimienne (considérer les faits sociaux comme des choses), permet de comprendre comment la forme des œuvres contemporaine s'étend au-delà de leur forme matérielle<sup>135</sup>, et pourrait se retrouver dans l'art sans œuvre, sans auteur, et sans spectateur annoncé par Stephen Wright ou Jean-Yves Jouannais<sup>136</sup>. Mais elle n'est plus compatible avec la focalisation sur cette forme matérielle ou sur le jugement formel. Il devient également difficile de parler de l'effectivité de ces œuvres sur le social, ou de leur opérationnalité, qui deviennent elles aussi relatives et dépendantes du « regardeur-manipulateur ». La définition de la forme comme rencontre entre subjectivités ne consistant elles-mêmes qu'en succession de rencontres mène ainsi à douter de toute action concrète et évaluable de l'art sur le social, ce qui est pourtant l'objectif de cette théorie.

D'autre part, la théorie de l'esthétique relationnelle rencontre un deuxième écueil plus sérieux. Le livre de Boltanski et Chiapello assimile le passage du second au troisième esprit du capitalisme à la transformation de la notion de valeur. Dans un univers transactionnel la valeur est attachée aux produits, qui circulent indépendamment des personnes, et les transactions consistent à fixer les prix. Dans un monde connexionniste où les produits sont transformés par les

---

<sup>133</sup> Je citerai un exemple : les productions de Liam Gillick, artiste emblématique de l'esthétique relationnelle, qui à côté de « formes » immatérielles comme des textes, produit des sculptures formalistes comme lors de l'exposition *Texte court sur la possibilité de créer une économie de l'équivalence* (A Brief Text on the Possibility of Creating an Economy of Equivalence), Palais de Tokyo, 2005.

<sup>134</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit.,p.7

<sup>135</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit.,p. 20 et 21

<sup>136</sup> Jean-Yves Jouannais, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris : Verticales/phase deux, 2009, 212 pp. Stephen Wright, *Vers un art sans oeuvre, sans auteur et sans spectateur*, op.cit.

relations, les liens ont une valeur qui interfère avec le prix, ou qui le remplace. Ce décalage de la valeur par la relation s'accompagne de l'abandon relatif de l'idée de propriété pour d'autres formes plus souples et modulables d'accès aux biens et aux services<sup>137</sup>, ainsi que de l'importance croissante de la régulation des relations par contrat. Or d'une part l'esthétique relationnelle est fondée sur une idée de la valeur principalement relationnelle ; ce qui fonde, ce qui a de la valeur, ce sont les relations et les rencontres dans leur flux et leur succession. D'autre part elle préconise des relations contractuelles entre les artistes et leurs commanditaires. Elle insiste enfin sur la recherche d'autres formes de comportement que la possession. Ce triple constat de similitudes de fond avec les principes du troisième esprit du capitalisme l'éclaire sous un angle beaucoup moins critique envers le libéralisme que ce qu'elle prétend être : elle apparaît comme une argumentation forte en faveur du passage à la valeur connexionniste, faite de tissus de relations régulées par contrat et basée sur le remplacement (apparent) de l'idée de possession par différentes modalités d'accès temporaire. L'esthétique relationnelle participerait ainsi pleinement à entériner le passage au troisième capitalisme et à lui donner son expression culturelle. Elle contribuerait plus à renforcer ce capitalisme et ses nouvelles formes d'oppression, ou au moins à l'exprimer sous une forme esthétique valorisante, qu'à le critiquer, ou le combattre. Nicolas Bourriaud en semble partiellement conscient puisqu'il avertit : « Les relations interhumaines ne pourront bientôt plus se tenir en dehors de ces espaces marchands ... L'espace des relations courantes est celui qui se voit le plus durement touché par la réification générale »<sup>138</sup>. Et bien qu'il lui donne mission de résister à ce mouvement, on peut se demander en vertu de quoi l'art tel qu'il le dépeint serait mieux armé pour cette lutte que d'autres, moins pris dans le mouvement général de réification et de marchandisation des relations. S'appuyer sur l'esthétique des relations intersubjectives entre individualités mouvantes et en réseau, pour prétendre générer de nouvelles relations au monde, plus justes, plus vraies, comme des modèles généralisables (« comment mieux habiter ce monde »), c'est reproduire la contradiction entre dissolution et revendication d'authenticité, cette contradiction sur laquelle s'appuie le capitalisme contemporain, et qui

---

<sup>137</sup> Ce mouvement est attesté et bien explicité par Jeremy Rifkin dans son livre *L'Age de l'accès*.

<sup>138</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, op.cit.,p. 9.

génère le nouveau type d'oppression par exclusion dénoncé par Boltanski et Chiapello.

Ainsi j'étais renvoyé dans un même mouvement, entre le *Nouvel esprit du capitalisme* et *L'esthétique relationnelle*, à la même impasse : deux attitudes co-existaient, qui à la fois se complétaient et se détruisaient mutuellement. D'une part la compréhension du capitalisme et de sa capacité à se transformer par la récupération de la critique, d'autre part la tentative active de construire une alternative sociale par une sorte de 'critique instituée' – tombant dès lors sous le coup de sa récupération potentielle et de son instrumentalisation. Les deux postures se nourrissaient de la conception, véhiculées par de nombreuses pensées, philosophiques, psychologiques, sociologiques, d'une 'nouvelle' subjectivité, et de la diffraction de l'identité individuelle dans les interactions entre les inter-subjectivités, connectées en réseaux de plus en plus étendus, proliférants et complexes. Cette évolution des relations sociales crée indéniablement de nouveaux questionnements. L'identité devenant narrative, (« Répondre à la question « qui ? », comme l'avait fortement dit Hannah Arendt, c'est raconter l'histoire d'une vie<sup>139</sup>), on peut effectivement se demander : « Qu'en est-il alors de l'« agentivité » (*agency*) de l'individu, de sa capacité à agir de lui-même, et doit-on en particulier considérer qu'un individu n'a pas cette capacité dans les sociétés [...] où la valeur supérieure est celle des relations ? »<sup>140</sup>. La question de la capacité à agir est essentielle, et la capacité à participer aux prises de paroles dans les discussions de groupe, capacité à se faire écouter sur les scènes de paroles sociales, est la première de ces capacités d'agir par lesquelles le sujet se reconnaît. Chercher dans les œuvres (la parole est la première création de chacun) la trace et les résultats de l'intention d'agir (*agency*) de leurs créateurs est légitime : mais les réponses traditionnelles des sociétés transactionnelles construites autour des objets ne fonctionnent plus dans des sociétés relationnelles. Ceci ne veut pas dire que les réponses n'existent pas, ni qu'il est vain de chercher à équilibrer les capacités à participer au débat collectif. Les sociétés postmodernes, si elles sont faites de textes sur des textes sur des textes, demeurent malgré tout des ensembles de sujets où les relations de

---

<sup>139</sup> Paul Ricoeur, *Temps et Récit, III*, Paris : Seuil, 1985, p. 442

<sup>140</sup> Irène Théry, Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? *Revue française de pédagogie* | 171 | avril-mai-juin 2010. La citation de Hannah Arendt rapportée par Paul Ricoeur est également reprise par Irène Théry quelques lignes avant ce passage.



domination, non seulement ne se dissolvent pas dans une danse permanente de rencontres informes d'intersubjectivités mouvantes, mais peuvent s'en trouver renforcées, et où la nécessité de les combattre pour installer plus d'égalité est d'autant plus cruciale. Mon évolution commencée en 1993 et ma réflexion depuis 1998 allaient interroger cette aporie et tenter d'en sortir ; le présent texte qui en est la synthèse, envisage la possibilité d'une troisième voie non contradictoire.

Il me fallait d'abord commencer par le point de départ : la pratique. Partir du réel de mes interventions et actions, contrées sur la question du partage de la parole ; concevoir, implanter, puis observer et décrire précisément le détail de leurs interactions avec les organisations. Ensuite seulement pourrais-je, suivant ce que ces interactions révéleraient au sujet du partage de la parole, d'atypique ou d'inexpliqué, chercher quelles théories pourraient aider à les analyser – et peut-être alors révéler si et en quoi mes pratiques, et d'autres similaires, pourraient constituer des alternatives constructives (des « reconfigurations ») aux diverses branches de l'art socialement impliqué. Se demander quel type d'intention (« d'agentivité ») les arts peuvent revendiquer sur le social est une question pratique qui appelle une démarche pratique. Contrairement à la théorie de l'esthétique relationnelle et aux autres études que j'ai citées, qui catégorisent les formes d'art d'après des concepts abstraits (subjectivation, dissémination, transitivité, aliénation, invisibilité, redondance, multitude, micro-politique, minorités...), et loin des analyses du *Nouvel esprit du capitalisme*, qui détaillent comment la figure de l'artiste a été instrumentalisée par les discours (les auteurs n'analysent pas les pratiques, ni celles par lesquelles les managers sont 'nourris' et formés au modèle du manager-artiste, ni d'éventuelles intersections entre art et entreprises), je pars de la pratique pour chercher et décrire concrètement l'introduction de partages d'expériences sensibles au sein des fonctionnement organisationnels, en ce qui concerne le partage et la répartition de la parole, qui influent les prises décisions, les collaboration en équipe, la résolution de problèmes, etc.

#### *IV - Résultats escomptés*

Je mènerais cette enquête avec partialité et méfiance. Partialité parce qu'il n'est pas question selon moi, étant donné justement la question posée, d'y répondre « objectivement », en toute généralité, par exemple en comparant avec impartialité les diverses thèses, leurs arguments, leurs raisons historiques, politiques ou esthétiques, les illustrant d'exemples choisis, pour finalement trancher de manière générale. Je préfère procéder par la méthode des études de cas, m'appuyant sur l'idée de la « répétition du singulier », considérant qu'un résultat positif consisterait à permettre de « nous interroger sur la façon d'éclaircir la répétition, de comprendre la situation problématique en tension dans le cas et vouée à réapparaître ailleurs<sup>141</sup> », ici en l'occurrence la situation problématique des discussions collectives où la parole est confisquée, mal vécue, inégalement répartie et ainsi de suite. L'art et ses interventions se prêtent par excellence, à cause de la matérialisation singulière produite par l'artiste, à « l'observation des phénomènes dans leur contexte<sup>142</sup> ». Si de plus il s'avérait que mes interventions mènent à « explorer la capacité de réflexion des acteurs sur leurs propres comportements et pensées, cette réflexivité dont les sciences humaines soulignent aujourd'hui tout le rôle<sup>143</sup> », alors je pourrai parler d'une action sur les situations organisationnelles de partage de la parole et leurs acteurs. L'étude de ces cas d'interventions sensibles sur des scènes de discussions organisationnelles donnerait alors le résultat le plus riche qui se puisse attendre des études de cas : la proposition détaillée d'une possible « autre » compréhension face à une situation de « dialogue » (toujours) problématique, la compréhension renouvelée de sa « problématicité », de façon à pouvoir, face à d'autres situations à la problématicité similaire, inventer de nouvelles manières de répondre<sup>144</sup>. Ces résultats pourraient consister en deux ordres : d'une part permettre de penser de nouvelles manières d'organiser les modalités sensibles des scènes de paroles, dans un objectif de plus d'égalité (plus de partage) et

---

<sup>141</sup> Jean-Luc Moriceau, La répétition du singulier : pour une reprise du débat sur la généralisation à partir d'une étude de cas. *Sciences de Gestion*, n°36, 2004, pp. 113-140.

<sup>142</sup> Ibid.

<sup>143</sup> Ibid. Cette compréhension fait écho aux remarques précédentes sur la production de sens des organisations et sur l'effet croisé entre l'environnement et l'auto-perception de l'organisation via l'effet de ses actions.

<sup>144</sup> « Plus original encore dans l'apport d'une étude de cas, et plus profond peut-être, est l'expérience d'autres mondes qu'elles nous offrent, ce transport en d'autres "être-au-monde". Ce qu'elle offre, ce sont des propositions de monde, des propositions de compréhension de ce complexe jamais totalement élucidable qu'est l'organisation ». Jean-Luc Moriceau, op. cit.

moins d'autorité (moins de paroles muselées). D'autre part, et ce n'est pas le moindre, un résultat escompté de ma recherche sera de permettre de repenser ou au moins de préciser les manières pertinentes de penser l'intervention artistique dans des organisations productives, et la capacité critique de telles actions. Mes manières de procéder, les interventions que je décrirai en détail, n'ont pas la prétention d'être définitives ni parfaites : au contraire, l'un des buts de cette recherche, comme de toute recherche en arts est de me permettre de la critiquer et de mieux me positionner à l'avenir sur le sujet.

Mon enquête portera donc sur quelques « cas », moments les plus singuliers de ma pratique, non pas des « cas représentatifs, mais plutôt ceux de "significativité maxima", ceux si extrêmes que les phénomènes sont observables "de façon transparente"»<sup>145</sup>, comme en médecine un patient présentant des symptômes inhabituels devient un cas à étudier. Les cas que je traiterai seront ceux que j'ai rencontrés, ou plutôt que j'ai suscité, créant par mes interventions des situations modifiées qui ont présenté des « symptômes » suffisamment singuliers pour demander mon attention intriguée : des cas où mon intention de constituer une scène de dialogue plus démocratique s'est résolue en conflits sans issue, en renforcement de l'autorité la plus arbitraire, ou en l'éclatement des groupes de participants. J'analyserai deux de ces exemples de mes interventions qui, sous forme d'installation participative et de mise en scène, consistent à modifier des situations de discussions dans des contextes de production collective. Parce que ces interventions engagent les participants, elles donnent lieu à une « expérience », que je qualifie de sensible ou esthétique, et que je note entre guillemets pour la différencier des expériences ou expérimentations habituelles dans la recherche.

Enfin, une hypothèse sous-tendra mon enquête, que je ne ferai ici qu'évoquer, et sur laquelle je reviendrai en profondeur au cours de mon travail. Le partage d'expériences sensibles a été précisément désigné comme un moyen de transformation de l'être-ensemble dans des situations réelles, par un effet de « reconfiguration », de redistribution des places et des capacités à prendre part, par le philosophe Jacques Rancière, qui a proposé cette notion pour qualifier ce qu'il appelle une esthétique politique. L'hypothèse qui court en pointillé sous mon

---

<sup>145</sup> Ibid. Les expressions citées par Jean-Luc Moriceau sont empruntées à Edgar Morin et Andrew Pettigrew.

enquête serait la suivante : dans mes expérimentations et interventions artistiques sur le partage de la parole et son régime plus ou moins autoritaire ou égalitaire, s'agit-il de ce qu'il nomme « partage du sensible » et d'un effet « reconfigurant » politique ? Pour rester dans la rigueur de la méthode par étude de cas singuliers, que je commencerai par décrire le plus finement possible, je ne chercherai dans un premier temps que la reformulation éventuelle d'une compréhension possible de la problématique de chaque situation particulière rencontrée<sup>146</sup>, et de celles-là seules, « politique » n'étant à ce stade que le nom du souci d'organiser et de ré-organiser sans cesse, au cas par cas, concrètement, l'être-ensemble des scènes de parole toujours menacé de sclérose par généralisation. J'examinerai ensuite seulement si l'acception donnée par Rancière s'applique, et si aurait lieu en général, du fait de mes interventions, et en vertu de quelles de leurs caractéristiques, une reconfiguration des capacités et des pouvoirs, opérée par la remise en partage du sensible, c'est-à-dire par la redistribution des « parts », des places et des rôles, des espaces et des temps<sup>147</sup>.

En résumé, pour explorer l'éventuelle spécificité de l'artiste opérant comme agent de transformations sociales, je me suis donc intéressé à des cas concrets<sup>148</sup> d'expériences esthétiques partagées (esthétiques au sens de sensibles), introduites au sein de groupes de travail dans diverses organisations, et à leurs éventuels effets sur le partage de la parole. Il s'agira de décrire, de qualifier, d'estimer, l'ampleur et la nature de ce partage, s'il existe, et en particulier de me demander s'il peut être amené vers une forme moins autoritaire que celle qui prévaut souvent.

Cette enquête est empirique : plutôt que de dresser un panorama des diverses conceptions existantes dans la littérature pour m'y situer comparativement, je décrirai, le plus précisément possible, mes interventions, pour ensuite seulement tenter de les interpréter en faisant appel à telles ou telles analyses qui les éclaireraient, et tenter de répondre à la question : que fait cet art

---

<sup>146</sup> J.L. Moriceau, op. cit.

<sup>147</sup> Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

<sup>148</sup> « Ce n'est pas au niveau des catégories (art/économie, artiste/entrepreneur) que cela se joue. Mais bien plus bas, souterrainement, au plus près des œuvres, qu'il faut considérer une par une, dans leur contexte d'énonciation ». S.Sauzedde, *Le potentiel critique de l'artiste entrepreneur en question*, dans *Entreprises Critiques*, op.cit.

aux situations de dialogue dans lesquelles il opère, et que révèle-t-il de leur mode de partage de la parole ?

## **Section 2 – Mise en situation : analyses de cas.**

## Chapitre Deux - Partage

*Est-ce que ces gens qui font du bruit avec leur bouche, parlent ou ne parlent pas ?*

Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, p. 282.

### *Prologue*

Comme beaucoup d'autres, j'occupe des places hétéroclites dans le jeu social. Depuis ces emplacements, je contribue à faire circuler différents types d'objets qui résultent de mes interactions avec les autres acteurs du jeu. Comme beaucoup d'autres, je cherche à influencer sur ces objets et leurs circulations, je tente de comprendre comment s'articulent nos influences mutuelles, autour de quels objets elles se négocient, et comment s'origine et se discute l'accord entre nous. La compréhension de ces jeux d'influence fait partie de mon activité, qui sinon se déroulerait à l'aveugle et n'aboutirait que par hasard. Pour pouvoir agir, je dois savoir depuis où et avec quels moyens j'agis, de quelles places, doté de quelles puissances, en vue de quelles circulations, je dois savoir aussi quelles autres intentions de quels autres acteurs rencontre mon activité. Et, comme chacun, je suis régulièrement tenté de lire dans nos interférences une entrave à ma liberté d'action, une contrainte, voire un asservissement. Mon émancipation m'apparaît alors comme le résultat de luttes et d'affrontements entre logiques concurrentes, aboutissant éventuellement à un compromis acceptable par tous. Mais comme chacun, je rêve aussi d'un accord d'un autre ordre, véritable, qu'on appelle partage. Je le rencontre parfois, lors de collaborations réussies, de discussions motivantes, ou de décisions prises ensemble. Ensemble : c'est-à-dire collectivement, communautairement, de façon synchrone, en accord les uns avec les autres, comme on le dit d'un 'ensemble' orchestral. La métaphore de l'orchestre est d'ailleurs souvent citée pour décrire le partage et l'accord, même si l'affrontement de logiques concurrentes existe aussi dans les orchestres<sup>149</sup>.

---

<sup>149</sup> Par exemple, Pierre François, Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne, *Sociologie du Travail*, Paris : Elsevier, 2002, n°44, p.3-19.

Comme un orchestre, une organisation sociale fondée sur le "commun accord", ferait place à chacun, distribuerait également la puissance d'agir, et mettrait véritablement le commun en partage par une coopération entre ses membres orientée vers une production valorisée. Comment rencontrer ce sentiment, comment sortir des luttes d'exclusion, de compétitions et de domination ? Certaines activités, certains dispositifs participatifs, sont-ils plus propices que d'autres à atteindre ce sentiment, communautaire sans être fusionnel ni utopique ? Que signifie cette recherche d'un accord « partagé », que signifie d'abord ce terme « partage » ? Et existe-t-il des dispositifs qui y mènent ?

Je commencerai par une description des perceptions et des conceptions intuitives convoquées par la notion de partage. Puis, après une exploration succincte des approches de la notion dans le champ des organisations, je chercherai à en cerner les différentes dimensions sémantiques. Enfin, je me tournerai vers un des rares auteurs à avoir explicitement traité de la question du partage en lien avec l'art et avec l'organisation sociale et politique : Jacques Rancière.

Une première perception consiste à concevoir le partage comme le (bien) 'vivre ensemble'<sup>150</sup>. Ce que nous partageons, ce sont des moments (« nous avons partagé un bon moment »), des sentiments (« on a eu très peur »), des goûts (« ce vin va bien avec ce fromage, vous ne trouvez pas ? »), des idées (« je suis en accord avec vous »), des valeurs (« les valeurs partagées »)... « Être en accord », « aller bien avec », « sentir ensemble », décrivent intuitivement ce sentiment de partage, celui qui disparaît apparemment dans le conflit, le désaccord, la désolidarisation. Sans être fusionnel, le partage est correspondance, résonance. On y éprouve la rencontre des altérités. Mais ce n'est pas la rencontre dialectique des différences, leur mise en débat ou leur dépassement : dans le partage les altérités rencontreraient un lieu de suspension, pacifié, qui n'est pas utopique dans la mesure où il est atteignable,

---

<sup>150</sup> Roland Barthe a fait de cette exploration du « Comment vivre ensemble » (titre de son premier séminaire au Collège de France, 1976-1977) une recherche constante de la fin de sa vie. La question du rythme et le concept d'idiorhythmie sont développés dans ce séminaire, d'après l'étude de différentes situations de vivre-ensemble rapportées par différentes œuvres littéraires.



un espace ou un temps où je ne peux aller que si d'autres y vont aussi, sans pour autant que nous y perdions notre singularité : un espace que nous occupons simultanément, parce qu'il nous occupe tous. Se laisser occuper par un goût, une activité, une idée, « s'en occuper », est une voie possible pour les partager avec ceux qui « s'en occupent » également. Le repas préparé et pris en commun est le paradigme du partage social d'un moment, d'une activité et du corps, inscrit dans la continuité entre le ça a été et le ce sera. Je peux aussi partager un moment d'inactivité ; alors c'est le sentiment d'exister qui se partage. Les moments de désaccord, de discordances criantes, de conflits peuvent pareillement se vivre comme du partage, non pas par spéculation intellectuelle mais comme ressenti immédiat de la simultanéité de nos existences qui s'entrechoquent – le partage et l'inconciliable se rencontreraient alors dans le sentiment de nos existences nécessairement et douloureusement partagées<sup>151</sup>. Il existe d'innombrables formes banales de partage : un travail effectué ensemble avec ses résonances et ses différends, un regard échangé, un rire devant un incident, la vision d'un film, une conversation, ... qui toutes mène à percevoir qu'on existe simultanément, à éprouver la sensation d'occuper le même temps. Les moments et les formes de partage sont le lieu d'inventivité des humains dans leur effort pour se penser et vivre ensemble.

Mais cet « ensemble » signifie aussi et immédiatement « séparément ». Si partager un moment c'est le vivre simultanément, vivre ensemble le « même » moment est différent pour chacun qui le vit de son point de vue, unique, différent, voire en contradiction avec ce que vit l'autre. Un premier paradoxe apparaît : malgré la différence des expériences singulières, uniques, incommensurables, que nous faisons chacun de ce moment, qui n'est le même pour personne, j'éprouve le sentiment de partager. Ce sentiment éprouvé ne dit rien à propos du moment : ni sur ce qu'il est ni sur ce que nous en avons perçu distinctement. Cela parle du sentiment d'exister au même moment, ensemble, alors même que

---

<sup>151</sup> Il doit être possible également d'éprouver le partage d'une façon paradoxale, dans et par la suppression de l'autre. Les rares cas, récents, de meurtre sur une victime consentante qui va jusqu'à l'organiser, appartiennent probablement à cette configuration du partage des existences, vécu dans la mort. Certains suicides collectifs ou passionnels sont d'autres cas limites de partage extrême. Georges Bataille voyait dans le visage d'un supplicié chinois sa béatitude, et cherchait dans ce moment partagé du supplicié et du bourreau l'extase partagée de la « part maudite ».

nous vivons des expériences incommensurables. Au-delà ou en-deçà du séparé, l'être-ensemble serait ainsi essentiellement ce qui fonde le sentiment de partage, au sens de communauté – mais dont le séparé fait partie intimement. Communauté et séparation, intimement lié dans le partage, en constitueraient les deux facettes.

Ces deux facettes renvoient aux deux dimensions de toute organisation humaine : d'un côté l'individu et de l'autre ce qui le dépasse et l'englobe, collectivité, société, communauté ou dimension spirituelle, métaphysique. Le partage à la fois comme division et comme réunion est vécu de façon différente aux niveaux individuel et collectif. Au niveau individuel, le poète écrit : « Je est un autre ». Je suis divisé intérieurement, et pourtant unique et uni dans ce qui me constitue comme moi face aux autres. Tenir ensemble son identité dans ses multiples manifestations se joue non seulement intérieurement mais aussi dans ses interactions avec autrui. Dès la naissance, je suis en interaction avec d'autres sur un mode qui oscille entre accord fusionnel et séparation, rencontre et départ, compréhension et différend. Les théories psychanalytiques conçoivent le sentiment de l'union, de la communion de l'un avec l'autre, sur le mode du manque, du regret originel : le regret de la perte d'un être-ensemble primal, originaire, rétrospectivement imaginé comme idéalisation d'un temps de plénitude dont la poursuite occupera le sujet indéfiniment. L'illusoire poursuite a posteriori de la communauté originelle inséparable élabore un manque définitif, ce manque fondamental à partir duquel se construit le sujet définitivement séparé (clivé), désirant, désespérément en désir de la fusion perdue, fantasmée de son origine. Le sentiment de partage serait alors la névrose commune – commune au sens de partagée – de ceux qui ne savent pas qu'ils sont séparés parce qu'ils se croient réunis. Si « dans l'amour le séparé existe encore, mais non plus comme séparé : comme uni, et le vivant rencontre le vivant », « le spectacle réunit le séparé, en tant que séparé », prévient Guy Debord<sup>152</sup>. La cure psychanalytique permet au sujet de se savoir « clivé », séparé originairement, et sans recours possible à une retrouvaille utopique avec l'Unité regrettée. Une première fois mis en travail au sein du trio fondamental constitué par l'enfant et les figures maternelle et paternelle, le clivage se rejoue sans cesse à l'intersection des

---

<sup>152</sup> Guy Debord, *La Société du Spectacle*, 1973. Sous-titrage du prologue.

sujets avec les groupes qu'ils ne peuvent éviter de former, à l'intersection de leurs sentiments de fusion dans le collectif dévorateur et de séparation dans un isolement incommunicable. Partagés entre appartenance et émancipation, les sujets auraient en commun ce sentiment ambivalent d'union et de division mêlées, expérimenté et désigné par le terme de « partage ». Le partage serait ainsi le lien collectif essentiel, un lien particulier puisqu'il sépare autant qu'il attache.

Au niveau métaphysique, la religion appelle à éprouver ce lien (re-ligere) comme l'union des existants dans un « être » supérieur, le sacré, qu'elle propose comme le lieu du partage universel. Le partage du pain et du vin, du corps et du sang métaphorisent dans la religion chrétienne cette communion dans le divin, communion avec une entité d'un autre ordre, d'une réalité ultime. Qu'on le considère comme le niveau primaire ou supérieur de l'existence humaine, que le partage soit le lien collectif essentiel qui divise autant qu'il rapproche, ou qu'il soit le lieu de la communion dans un au-delà des individus et des sociétés, il semble ainsi que ce sentiment de communion dans la division soit essentiel à la qualité du vivre-ensemble – même et surtout s'il ne s'éprouve que par instants. Qui n'a jamais « partagé », sur ce mode de co-existence et d'accord pacifiés ? Chacun trouve à sa manière l'occasion de ces moments de communion, de « partage », sans lesquels l'existence des autres à côté de la mienne est incompréhensible au sens propre : impossible à « prendre avec ». La question du partage, de la séparation et de la communauté est la question de l'Autre. Comment com/prendre l'existence de l'autre avec la mienne, est la version philosophique de la question du 'partager'. Les concepts d'horizon de compréhension de l'autre envisagé par Levinas comme altérité radicale qui me fait face (le « visage » d'Autrui), ou de la conscience conçue en dernière instance par les phénoménologues comme intention partagée de signification, construisent des réponses possibles parmi bien d'autres.

Considéré sous l'angle des groupes et des organisations, le vivre-ensemble se traduit par une variété de jeux relationnels, identitaires, hiérarchiques, avec des enjeux de domination, d'émancipation ou d'asservissement, de pouvoir, de conflits ou de leadership. L'approche du partage est indirecte. Les organisations étant orientées vers une production, le partage y est considéré principalement sous l'angle de la collaboration, de sa valeur et des conditions dans lesquelles un

individu acquiert le sentiment de faire partie d'une équipe, s'y identifie et coopère de façon optimale.

Dans le domaine de la conversation, où la recherche procède pourtant d'une fascination pour l'ordinaire et son « étrange familiarité » (Garfinkel), et où les chercheurs travaillent intensivement sur le sensible (enregistrement verbal et non-verbal), les biais fonctionnels dominent : le sens du partage dans la conversation est cherché dans la manière dont les membres organisent leurs interactions – « en tant que processus complexe de coordination des actions et en tant qu'accomplissement pratique » (de Fornel et Léon 2000). Les approches contemporaines de la conversation restent majoritairement connectées à des questions cognitives ou « socio-cognitives »<sup>153</sup> concernant l'accord sur les significations (meaning), la construction des identités et des interprétations, le sentiment d'appartenance (*belongingness*, valeurs partagées, *sense of community*<sup>154</sup>), ou l'organisation apprenante (intelligence collective, partage du savoir). Dans ce cadre, les discussions sont étudiées principalement sous un angle fonctionnaliste (prise de décision, management de la connaissance, apprentissage organisationnel, management du changement)<sup>155</sup>, focalisé sur l'intelligibilité ainsi que sur les questions d'identités et de rôles (leadership, team building, identité organisationnelle<sup>156</sup>, statuts, pression sociale, archétypes)<sup>157</sup>. Le jeu des procédures et des règles de discussion revient alors à augmenter la performativité du groupe et l'engagement des membres<sup>158</sup>.

Par exemple le développement de la culture du « projet » correspond au développement de recherches en management elles-mêmes dérivées d'autres disciplines, comme les théories des jeux, les théories sociales de l'identification ou des champs, ou encore les approches « narratives », qui tendent à expliciter

---

<sup>153</sup> Voir le numéro spécial de *Organization Studies* (2006) : Special Issue 'Making Sense of Organizing : in Honor of Karl Weick, *Organization Studies* 27: 1573.

<sup>154</sup> David W. Mc Millan, David M. Chavis, Sense of Community : a definition and theory, *Journal of Community Psychology*, 1986, vol.14, January, p.6-23.

<sup>155</sup> Jeanne Mengis et M.Eppler, Understanding and managing conversations from a knowledge perspective: An analysis of the roles and rules of face-to-face conversations in organizations, *Organization Studies* 2008, vol.29 n°10, p 1287-1313.

<sup>156</sup> Giseline Rondeaux et François Pichault, Managers en quête de sens. L'identité organisationnelle comme boussole ?, *ESKA, Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels* 2012 vol. XVIII, n°46, p. 45-76.

<sup>157</sup> Voir par exemple, pour un panorama de la recherche sur les discussions en petits groupes dans le champ des organisations : John Gastil, *The Group in Society*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2010.

<sup>158</sup> John Gastil, op.cit., p. 82.

la nature, les conditions et le sens de l'engagement des personnes dans le collectif. Parmi les grands paradigmes des études en organisation, classique (métaphore de l'organisation comme machine), moderniste (métaphore de l'organisme), post-moderniste (métaphore du collage), la perspective interactionniste, ou interprétative symbolique, explore la dimension de la co-construction, de l'organisation sociale comme « modèle de significations créé et maintenu par l'association humaine via des valeurs partagées »<sup>159</sup>, que les apports de la linguistique, de la sémiologie, des cultural studies, de la philosophie, enrichissent en permettant d'aborder la question du couplage communauté-séparation. Roland Barthes par exemple, dans son séminaire intitulé « Comment vivre ensemble ?<sup>160</sup> », examine comment la vie collective pourrait reposer sur la notion d'idiorythmie, fondant une communauté où chacun suit son rythme propre et singulier.

Les approches portant sur la construction et le partage du sens, et ses interprétations différenciées, avec par exemple la notion de « communauté interprétative », accentuent le rôle du récepteur individuel, dans la lignée des recherches sur « l'esthétique de la réception<sup>161</sup> » : la séparation et l'indépendance des interprétations construisent par accumulation et retouches le sens partagé. Ces approches privilégient l'idée de la construction collective du sens, qui ne serait pas donné mais construit au fur et à mesure des interactions incessantes entre les membres de la collectivité, permettant l'élaboration d'un fond commun soutenant un corpus d'interprétations, de comportements et de conceptions.

---

<sup>159</sup> Marie-Jo Hatch, *La théorie des organisations*, De Boeck, 1999.

<sup>160</sup> Roland Barthes, *Comment vivre ensemble*, cours et séminaire au Collège de France, 1976-77. Publié chez Seuil, 2002.

<sup>161</sup> Hans Robeert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978. « On appelle "écart esthétique" la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience. [...] Lorsque cette distance diminue et que la conscience réceptrice n'est plus contrainte à se réorienter vers l'horizon d'une expérience encore inconnue, l'oeuvre se rapproche du domaine de l'art "culinaire", du simple divertissement ». (p.53). « S'il existe bien une vérité du texte, nous admettrons volontiers, avec Jauss, que celle-ci est toujours provisoire, toujours remise en cause, toujours, enfin, historiquement à définir. L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi après coup par la critique mais s'appuie d'abord sur l'expérience que les lecteurs font des oeuvres. Car le texte s'inscrit toujours dans un horizon d'attente qui conditionne l'histoire de sa réception dans son temps et dans son devenir ». Christophe Prochasson, *Héritage et trahison : la réception des oeuvres*, *Mil neuf cent*, n°12, 1994, pp. 5-17.

Malgré l'apport essentiel de l'idée de la construction du social, et donc de la construction du partage, et même si elle est souvent couplée à une perspective humaniste opposée au structuralisme, l'approche interprétative laisse en suspens les questions éthiques (celle de la promesse par exemple : son interprétation est-elle permise, ouverte à une communauté indéfinie, ou verrouillée dans une interaction en face-à-face qui engage envers Autrui<sup>162</sup> ?) ou les questions de pouvoir (au sens de Michel Foucault), évacuées soit par l'accent sur la subjectivation et la liberté des sujets, soit par l'insistance sur l'omniprésence de la domination et de l'asservissement. Pour comprendre la vie réelle des organisations et des interactions entre les subjectivités qui la composent, et si l'on veut éviter les explications structuralistes ou fonctionnalistes, il reste à explorer l'articulation concrète entre liberté des sujets et coercition du pouvoir, entre le partage comme séparation et le partage comme communauté unifiante, ou encore, en se référant à l'usage trivial des termes, entre partage et conflit.

Au quotidien, bien que les situations de concurrence et d'affrontement l'emportent souvent, la notion de partage unificateur est souvent invoquée et mise en avant, en particulier dans les domaines éducatif, humanitaire, sportif, ou encore dans la conduite de projets fortement impliquant. Le mot est fréquent, le verbe partager se conjugue à tous les temps et toutes les personnes : je partage vos valeurs, ils partagent une vision, partagez vos connaissances, nous avons partagé des moments décisifs... Une forme répandue de discours sur le partage dans l'activité est celle de la participation, de l'engagement, de l'implication (partage des objectifs, des convictions, du sens). Permettre aux personnes leur engagement volontaire dans l'activité commune constituerait l'une des conditions du bien-être au travail<sup>163</sup>. Cette implication et ses limites font l'objet de négociations et de discussions serrées entre partenaires sociaux, discussions souvent tendues étant donné la divergence d'interprétation quant à la signification et la valeur d'une telle « participation »<sup>164</sup>. D'un côté la participation,

---

<sup>162</sup> Lawrence Burns, Derrida and the promise of community, *Philosophy & Social Criticism*, vol. 27 no 6, pp. 43–53.

<sup>163</sup> En France l'école de la « clinique du travail » développe cette vision, sous l'impulsion de chercheurs tels que Yves Clot ou Christophe Dejours.

<sup>164</sup> L'ouvrage de Armand Hatchuel et Blanche Segrestin, (« Refonder l'entreprise », Seuil, 2012), propose ainsi de repenser le cadre juridique et contractuel du travail pour mieux acter cette participation. Sous un autre angle, Norbert Alter, *Donner et prendre. La coopération en entreprise*, Paris, La Découverte, 2010, déconstruit la manière dont les apports des salariés ne sont pas « reçus » à leur juste valeur par les entreprises.

conçue comme adhésion au collectif et réalisation de l'aspiration à se reconnaître dans une activité commune, encouragée, promue et facilitée, constituerait un des objectifs premiers du management. Les organisations dites « post-modernes » sont vues par leurs tenants optimistes comme s'élevant au-dessus des mécanismes de l'exploitation par des schémas non-hiérarchiques et participatifs, illustrés par les métaphores du réseau et de la « toile ». Égalité, démocratie, écologie et multiplicité sont les valeurs prônées par ces discours et ces modèles<sup>165</sup>. D'un autre côté, cet appel à la participation est dénoncé par les critiques comme purement rhétorique. La rhétorique de la participation, discursive et psalmodiée, dans son exhortation d'identification aux objectifs et aux valeurs des corporations, opèrerait une forme de contrôle accrue, subtile, diffuse et omniprésente, nouveau mode de régulation néo-libéral et post-bureaucratique, fondé paradoxalement sur une injonction d'autonomie et de responsabilité, l'appel à la subjectivité ayant pu être décrit comme une « cage d'acier<sup>166</sup> ». Le fossé entre dominants et dominés ne serait jamais comblé par une participation collective illusoire ne faisant que renforcer la séparation. L'expérience de partage vécue dont j'ai évoqué quelques moments et modalités (collaborations, conversations, décisions), cette expérience que j'ai cru « partagée » avec d'autres qui semblaient la vivre aussi de leur côté, n'est-elle que la forme de mon asservissement insidieux et total, ou bien, au sein même des structures policées d'organisations toujours plus complexes et prégnantes, le commun pourrait-il se maintenir comme partage, et dans ce cas quel partage ? A nouveau, communauté et séparation apparaissent comme deux facettes indissociables – et antagonistes – de la notion de partage.

Ainsi, plus qu'une question organisationnelle ou de management, la question du partage est une question politique, au sens où la politique organise la communauté des citoyens, la *polis*, qui traduit la question de la participation en la question des parts prises par chacun aux décisions et de leur droit à prendre cette part. L'enjeu en est la nature et pourrait-on dire l'honnêteté de la notion de

---

<sup>165</sup> David Boje, *Post-Modern Critique*, document non publié, workshop doctoral à L'Université d'Utrecht, 2005.

<sup>166</sup> « iron cage of subjectivity », Dan Kärreman et Mats Alvesson, *Cages in Tandem: Management Control, Social Identity, and Identification in a Knowledge-Intensive Firm*, *Organization*, 2004, Vol. 11 n°1, p.149–175.

partage et la possibilité de démocratie : car d'un côté, si la participation à la communauté est sélective et recouvre sa division en groupes plus ou moins autorisés à y prendre part, alors la rhétorique du partage et de la participation généralisée masquerait effectivement un asservissement. D'un autre côté, la question de savoir s'il existe la possibilité d'un partage vécu comme participation égale de tous à la communauté, d'un commun donné en partage également à tous, renvoie à la question de la démocratie et la possibilité de sa mise en pratique dans les organisations<sup>167</sup>. Le partage comme mode de vivre ensemble, comme expérience du commun, est une pratique éminemment politique, pour peu que la séparation et la division en fassent partie. Le partage est le politique rêvé en ce qu'il est le sentiment de la construction du commun : il est ce que le politique devrait être. Ce rêve se réalise-t-il ? Le politique peut-il être partage, le partage peut-il organiser l'existence politique des organisations ? Dans cette idée de partage politique il entre l'idée d'être 'en intelligence avec', en 'bonne intelligence', une idée d'entente, non pas au sens d'accord rationnel mais d'entente primordiale, première, celle d'une mise en partage entre les choses et les êtres, entre les êtres quels qu'ils soient : un partage existentiel, une « intelligence du partage », une empathie entre soi et le monde, soi et les autres, qui ferait adhérer à ce qui nous arrive, à ce que l'autre nous arrive. Mais le politique ne se rêve pas seulement, il se réalise aussi, et dans la réalité ce n'est pas l'entente mais la mésentente qui le caractérise souvent ...

Je vais dans un premier temps circonscrire quelques dimensions du partage sous cet angle d'expérience politique de l'organisation collective. De façon limitée, et pour rester dans le cadre de cette étude, je définirai cette qualité du partage comme l'accès au 'commun' et à sa construction. Éprouver un sentiment de partage serait d'une part éprouver la communauté dans le sens de 'ce qui est mis en commun', et d'autre part y participer, contribuer à comment se construit cette entité étrange qu'est le « commun », auquel je me sens appartenir dès lors que j'y ai accès, dès qu'il m'est donné droit d'y prendre part. Si la philosophie déploie les nuances de cet être-ensemble partagé, aux limites de la rationalité et du mystère de l'existence humaine, collective et individuelle, je chercherai plutôt

---

<sup>167</sup> Les nombreux ouvrages et colloques sur « travail et démocratie » en témoignent.



à en explorer les modalités, les effets et les limites dans le cadre concret des fonctionnements et de la gouvernabilité des groupes sociaux.

## **I. Dimensions éprouvées du partage**

### **I.1. - Parts, parties, appartenance**

Dans cette idée de l'être-ensemble, il y a l'idée de mon appartenance au groupe. Que recouvre intuitivement ce sentiment d'appartenance (*belongingness*) que j'éprouve parfois, que ce soit l'appartenance à une famille, un groupe d'amis, une organisation ad hoc, un collectif de travail, une assemblée éphémère ? Mon expérience me le décrit ainsi : à la fois participant et partie, je suis à la fois englobé dans le groupe et distinct, d'où mon sentiment « d'appartenance » qui n'est pas le sentiment « d'être dans » mais plutôt « d'en être ». Entre l'inclusion et l'appartenance existe une nuance que le terme 'partage' évoque : l'appartenance donne part au commun et à ce qui est partagé, alors que l'inclusion ne spécifie que la position, sans se référer à l'idée de commun que le terme de 'partage' convoque : si partage il y a c'est qu'il y a du partagé, du commun. Une notion centrale désigne cette différence : c'est la notion de part. Le partage que j'éprouve au sein d'un groupe, lors d'une action menée ensemble, ou d'un moment 'partagé', est relié au sens de 'avoir part', de 'faire partie'. C'est ici que la notion d'appartenance prend sa source : dans le partage, se vit le sentiment d'être une partie de, d'en être part, d'appartenir. Lorsque je participe à un mouvement de foule, à un événement collectif, ou simplement à une réunion, une décision, un moment, alors, au sens le plus littéral 'j'en suis' : j'y suis comme un des éléments constitutifs, plus qu'un 'appartenant', un 'participant'. Seulement, être participant ne suffit pas toujours à éprouver un sentiment de partage. Il y faut d'autres qualités, d'autres ressentis.

La 'part' qui est évoquée par le 'partage', cette part que je prends en tant que participant, peut aussi être la part exclusive qui m'est attribuée, distribuée, en tant que partie d'un tout 'partagé' au sens de 'réparti', divisé en autant de parts que de 'parties prenantes'. Parts de travail, parts de rémunération, parts de pouvoir : c'est ici une autre nuance du terme de part, et une autre signification de la notion de partage, d'appartenance et de participation qui est convoquée. D'un côté la part active de ma participation, qui me concerne et me mobilise, de l'autre

la part que je possède et m'est attribuée, d'un troisième côté enfin mon assujettissement à ce à quoi j'appartiens, ce dont je fais partie.

## **I. 2. - Le partage comme qualité sensible et esthétique**

Un premier constat résulte de cette variété de significations que recouvre le mot. Le partage n'est pas un concept monolithique ni même cohérent, il n'est pas une idée univoque. Il désigne un sentiment particulier qui s'éprouve dans des circonstances chaque fois particulières. Le partage s'éprouve ; à un moment donné il s'expérimente : il ne se décrète pas a priori. Le partage s'éprouve face à l'expérience, il lui donne sa signification, qui dépend du contexte : il la qualifie. « Partage » désigne une qualité de l'expérience vécue, par laquelle elle devient une expérience 'partagée'— que ce 'partagé' s'exprime par un sentiment d'appartenance et de mise en commun, de division (se sentir 'partagé'), de répartition, ou encore de scission. Enfin, le partage est éprouvé par les acteurs. Ce n'est pas une abstraction décrétée de l'extérieur, ni 'observable', mais une sensation, une qualité de l'expérience, complexe, plurielle, aux dimensions multiples, voire contradictoires.

La notion du partage se connecte de la sorte immédiatement à deux autres notions : induite par l'idée d'expérience, la première est la notion du sensible. Le sensible est expérience, ou plutôt toute expérience est sensible. Faire une expérience, c'est éprouver, traverser, vivre. Le sensible est la dimension concrète du vivre, la part éprouvée de l'expérience vécue, ressentie. C'est la part du corps, des sens et de la dimension 'sensible' de ce qui se vit et ce qui s'éprouve, autant par l'intelligence que par les sens. La dimension sensible du corps est ineffaçable, même de l'expérience de la pensée la plus abstraite, et a fortiori lorsqu'il s'agit de qualifier l'expérience collective. Le partage éprouvé, est un partage sensible, un partage vécu et expérimenté par le corps sensible, qu'il s'agisse du corps individuel ou collectif.

La seconde est la notion d'art et d'esthétique. D'une part la constance de la présence d'art dans les sociétés semble indiquer un lien essentiel entre le commun de la communauté, sa mise en partage, et sa culture. La culture d'une communauté, son esthétique, est la mise en forme et le vecteur des conceptions

et représentations partagées qui la fondent<sup>168</sup>. Au niveau collectif, le sentiment de partage et de construction d'un commun auquel se sentir appartenir pleinement semble indissociable d'une mise en forme esthétique – à défaut d'autre mot. Aux côtés des expressions artistiques populaires ou élitistes, et des industries culturelles, la mise en commun et la circulation d'objets et de formes performatives sans vocation directement utilitaires sont innombrables, et constituent un vecteur indéniable de construction des identités individuelles et collectives. Les études dites '*cultural studies*', ethnographies des cultures urbaines, performances studies, socio-cinéma, théâtre documentaire, esthétique du sport, des fan-clubs, et autres communautés, explorent ce champ depuis les années 50. La mise en forme esthétique des sentiments communautaires des minorités (féministes, homosexuelles, noires, punk, banlieues, hackers, ...) fut et reste essentielle pour leur revendication identitaire collective dans le jeu social (graffitis, musique, performances, poésie...). C'est un premier motif pour rapprocher les deux notions de partage et d'art, ou d'esthétique.

Un second motif les rapproche : l'expérience des œuvres d'art est une forme de partage, vécue collectivement et individuellement à la fois. Le sentiment devant l'œuvre, éprouvé individuellement dans l'effort d'attention à l'objet qui nous « parle », dans l'effort fait pour deviner ce qu'il nous « dit », est partagé non pas dans ses effets mais dans son principe. L'œuvre et l'attention qu'elle suscite sont partagées par l'intermédiaire de sa forme que d'autres que moi considèrent en même temps que moi, que d'autres que moi font l'effort d'écouter, de lire ou de sentir, avec une attention égale. Par cette attention je me mets en relation à une appréhension sensible du monde, particulière, celle de l'artiste, véhiculée par l'œuvre auprès du public, c'est-à-dire d'un ensemble d'individus, qui font tous l'expérience singulière de la perception d'un même objet sensible. Le public n'est jamais constitué d'un seul, même si c'est individuellement que s'appréhende le sensible. Les théories anthropologiques de l'expérience esthétique (sous toutes ses formes, depuis les rituels sociaux ou religieux jusqu'à la contemplation des œuvres) font la part de la question du public et de ses déterminismes sociaux, et du rôle des subjectivités dans la constitution de rituels collectifs. Mais elles repèrent aussi une dimension plus transversale, identifiée parfois comme une

---

<sup>168</sup> Alfred Gell, *Art and Agency. An anthropological theory*, Oxford : Clarendon Press, 1998.

fonction sociale, « indice de l'agentivité (agency) » des acteurs sociaux par exemple, parfois comme un dessaisissement faisant accéder à des réalités supérieures. Cet indice, ce dessaisissement indiquent l'expérience du 'partagé' de l'art, ensemble et au-delà des intérêts concurrents. Ce partage de l'expérience esthétique, anciennement associé à des moments de cultes ou d'initiation, s'est largement développé et démocratisé dans nos cultures, entres autres avec l'invention du cinéma, puis avec les nouvelles technologies numériques de diffusion, de production et de création. Dans les salles obscures comme sur le réseau internet se vit une 'sociabilité imaginaire', qui permet de vivre la réalité partagée du monde et de sa mise en forme. Les créations dites populaires (bande dessinée, publicité, cinéma, chansons, etc.) ont pu être théorisées comme le lieu d'expérimentation de situations sociales inédites auxquelles se préparer<sup>169</sup>, ou encore comme des lieux de formation et de connaissance pour l'étude et la gestion des organisations. Il y a partage dans le sens de co-construction du monde et de ses représentations, il y a partage également au sens de séparation, de division en publics plus ou moins admis à recevoir, produire ou évaluer ces formes esthétiques. Partage, mise en commun de l'expérience d'une même œuvre, mais séparation, entre les expériences de réceptions individuelles, toutes uniques et spécifiques.

Enfin, il existe un lien intrinsèque entre partage et esthétique, dès lors que je désigne par partage une qualité et non une quantité : la perception, la reconnaissance et l'expression de qualités sont des actes esthétiques. La reconnaissance en moi et l'expression d'un sentiment de partage peuvent en dernière instance se définir comme un acte esthétique, qui qualifie l'expérience momentanée par laquelle j'éprouve la vie dans le collectif, qui décrit la qualité de cette expérience par laquelle j'éprouve plus ou moins le sentiment de la construction d'un commun auquel je me sens rattaché.

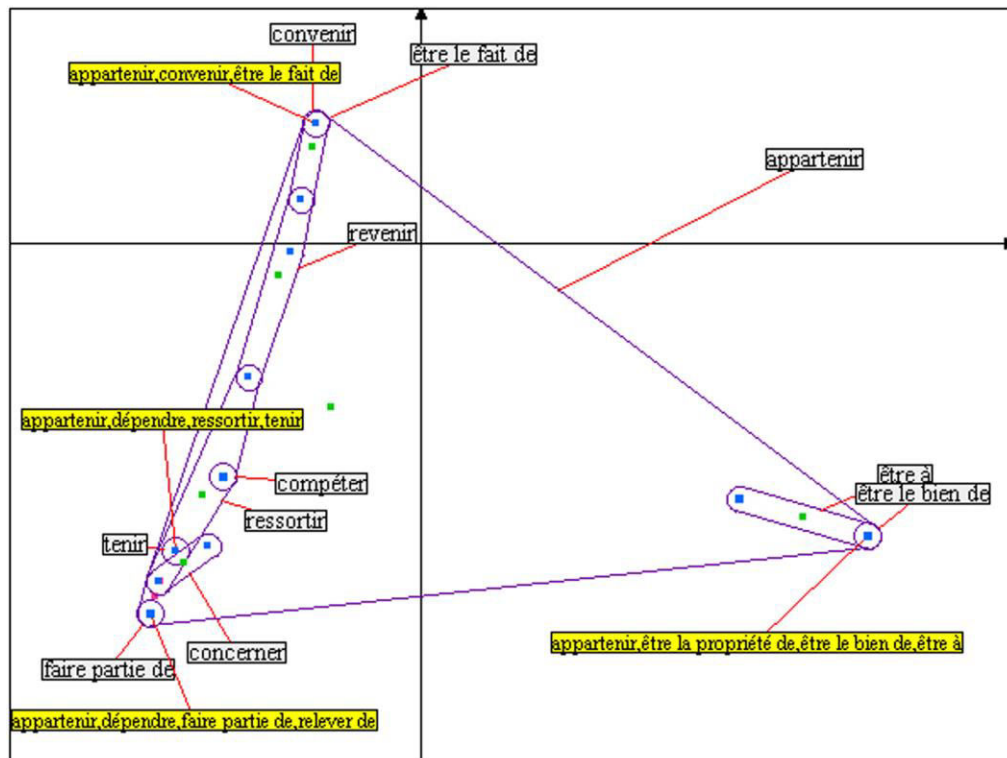
Avec la question esthétique, apparaissent inévitablement les questions du jugement, de sa légitimité et de sa validité. L'énonciation appréciative de la qualité de partage vécu dans une situation donnée est inextricablement liée à des interrogations sur la légitimité de cette appréciation ou de ce qu'elle désigne.

---

<sup>169</sup> Alloway, L. 1992 [1958], The Arts and the Mass Media, *Architectural Design* 28 (February 1958). pp. 34–35. Repris dans *Art in Theory*, 1900–1990, ed. C. Harrison and P. Wood, 700–703. Oxford: Blackwell Publishers.

Qui estime qu'il y a partage, qu'il y a un « bon » partage ou non dans telle situation ? Qui le proclame, qui l'entend, qui l'applique ? Se dessine maintenant une nouvelle polarisation du champ du 'partage' : jusqu'ici polarisée entre d'une part mise en commun et appartenance, et d'autre part distribution, fragmentation et division, la notion de partage se trouve maintenant en tension entre les questions du sensible, de l'esthétique, et de la légitimité. Ici encore se retrouve le politique.

Au sens politique, éprouver le partagé d'une situation renvoie à mon sentiment d'y 'appartenir', d'en faire partie avec joie. C'est un sentiment qui englobe le sens de 'convenir', et de 'concerner' : je conviens à ce à quoi j'appartiens, cela me concerne, j'y tiens, à la fois physiquement (je suis relié à ce à quoi j'appartiens) et moralement (cela m'importe). Mais en tension avec cette adhésion à ce à quoi je participe, appartenir peut aussi signifier à l'inverse être la possession (l'objet) de ce à quoi on appartient. Le sentiment d'appartenance oscille ainsi entre concernement, partie et possession. Si éprouver un sentiment de partage me fait me sentir appartenir, je serais donc pour ainsi dire automatiquement tiraillé entre un sentiment de concernement, de correspondance, et un autre d'aliénation, de dépossession de moi-même. Je retrouve ces tensions dans la représentation de l'espace sémantique du mot « appartenir » :



**Figure 1** - Espace sémantique du mot « appartenir »<sup>170</sup>

L'espace sémantique du mot 'partage' confirme en l'accentuant cette première impression. Partager, que j'employais dans son sens d'être-ensemble, comporte effectivement cette dimension, avec celle de faire partie, d'avoir part. Mais la plus grande partie de son espace sémantique est couverte par trois autres pôles : destinée (avoir reçu en partage), fragmentation (division, scission), et aliénation (distribution, succession, héritage).

<sup>170</sup> Source : DES (Dictionnaire Electronique des Synonymes) avec visualisation de l'espace sémantique, produit par le laboratoire CRISCO (Université de Caen). Page Internet consultée le 05/03/2013, <http://www.crisco.unicaen.fr/des/>

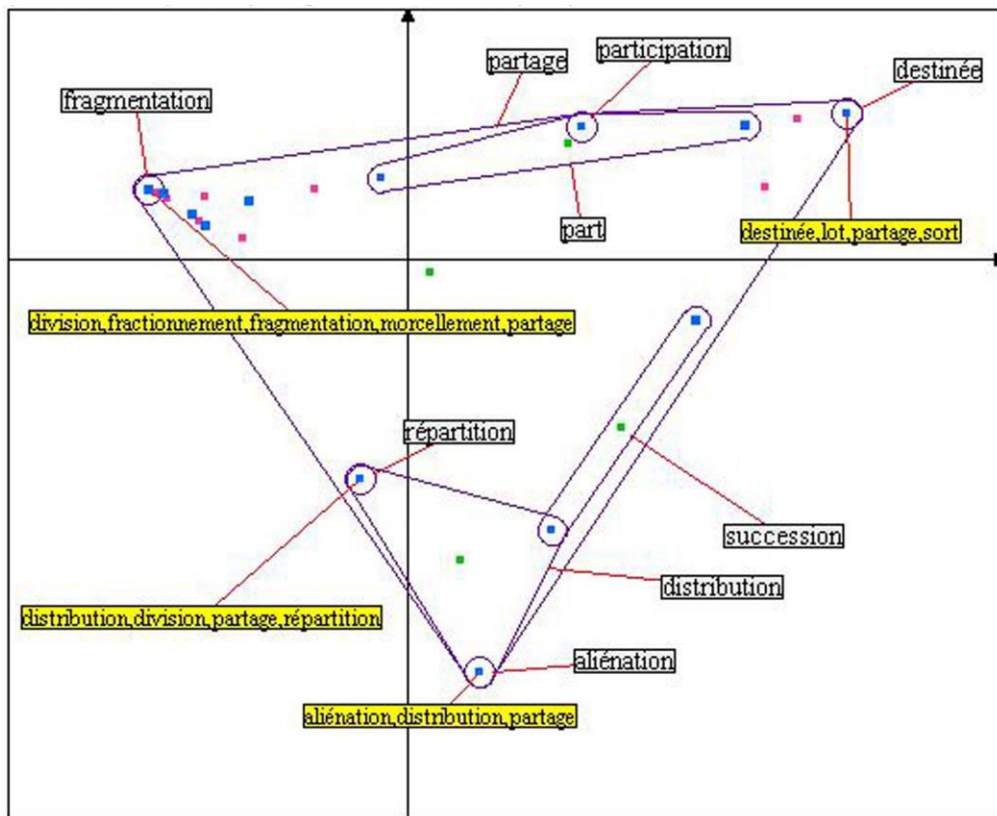


Figure 2 - Espace sémantique du mot « partage »<sup>171</sup>

Mon enquête se déplacera entre ces polarités. Dans les organisations, le partage, tel que l'entend la langue courante lorsque le mot s'emploie dans des expressions comme « partager un moment », « partager des valeurs », interfère vite avec d'autres notions comme celles de distribution, de division, de scission, voire d'aliénation. Si partager est éprouver un sentiment de communauté, de mise en commun, c'est aussi donner une part qui peut être plus ou moins inégale, c'est diviser et distribuer, et risquer l'inégalité, le conflit, la division. Un avis « partagé », ce peut être un accord, mais aussi une discorde. Comme le représente l'espace sémantique du mot, si, à une extrémité le partage est une qualité de l'expérience, celle de l'avoir part, du participer et du concerner, de l'autre 'partage' désigne le fait de distribuer une quantité plus ou moins bien répartie. Quelles forces tirent le partage vers l'un ou l'autre pôle, vers la mise en commun ou vers la division en exclusivités ?

<sup>171</sup> Ibid.

Dans cet espace où je vais à partir de maintenant évoluer – et vous demander de m’accompagner – j’ai rencontré l’idée du commun ; puis celle de la division ; le sensible, puis l’esthétique sont venus enfin buter sur une dernière polarité, celle du politique. Commun, division, sensible, esthétique, politique, ponctuent le champ qui m’est, qui nous, est donné en partage. Ce champ se distribue et se réunit de ces multiples notions, qui ne sont pas abstraitement construites pour des raisons rhétoriques, mais qui « m’arrivent » avec l’expérience même du partage. Le partage ne m’arrive, ne m’advient, que comme entremêlement de commun, de division, de sensible, d’esthétique et de politique.

## II. Le partage dans la philosophie politique de Jacques Rancière

La réflexion de Jacques Rancière porte « massivement sur la question des frontières » et du passage, y compris des frontières entre les concepts et les notions, et sur « des types d’expérience significatives par rapport à la notion de partage<sup>172</sup> ». Toutes les notions apparues jusqu’ici sont présentes dans sa philosophie, et il en traite dans leur interférence avec d’autres encore, pour construire une pensée du commun et du politique qui conteste les délimitations a priori. Il a forgé la notion de « partage du sensible » pour définir une « esthétique politique », il est aussi celui qui a posé comme essence du politique et de la démocratie la notion de dissensus. Sa particularité est qu’il écrit « sur ce qu’il aime » et que ses théorisations sont en permanence entremêlées d’expériences vécues dans un « mode d’écriture où la méthode est enroulée avec la description, avec l’objet<sup>173</sup> », ses livres entrelacés avec ses entretiens, parce « il n’y a pas de lieu propre de la pensée. La pensée est toujours au travail<sup>174</sup> ». Ceci rend parfois difficile de résumer cette pensée, pourtant c’est ce que je vais tenter. Je ne prétends pas faire ici une synthèse de trente-cinq années d’écriture dense et de concepts destinés à repenser la philosophie politique après les ruptures d’avec les premières théories marxistes. Je vais procéder à une appropriation, une interprétation personnelle, un récit, qui relate la manière dont cette pensée a

---

<sup>172</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l’égalité, Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris : Bayard, 440 p., p. 249.

<sup>173</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l’égalité*, p. 180.

<sup>174</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l’égalité*, p. 7.



affecté la mienne et comment j'ai construit avec elle, avec Rancière, comment je me suis forgé une première idée du partage, qui le met au centre d'une conception du politique comme disruption, et comment enfin poser ces notions dans le monde sensible et les relier à une pensée de l'esthétique qui n'est pas celle des esthéticiens ni des historiens d'art. Je vais donc ici faire parler un Rancière personnel, celui que son texte a fait naître en moi, celui qui parle à ma place et à la place de qui je parlerai. Ce texte entier aurait pu s'intituler « conversation avec mon Rancière personnel », qui au bout de cette écriture ne sera pas le même qu'ici, et pas plus proche ni plus éloigné du véritable Jacques Rancière. Je vais donc écrire « Rancière dit que... selon Rancière... » mais il faut lire : « Rancière-en-tant-qu'en-moi-un-ensemble-de-modes-de-pensée-et-de-dire-s'est-constitué-à-la-lecture-de-Rancière » ce qui est un peu long à écrire, et que je raccourcirai donc en « Rancière ».

Je vais commencer ce récit de ma lecture de Rancière en détaillant l'articulation entre politique, éducation et émancipation, et esthétique.

### *II.1. - Rupture de l'égalité*

La première évidence qui me semble en structurer l'architecture du politique et de l'esthétique est que la pensée de Jacques Rancière s'établit dans et par la rupture, par le déplacement et par la réunion des contraires. A la base de sa construction intellectuelle se trouve un premier renversement, issu de ses premières expériences personnelles, qui pose l'égalité comme fondement de l'inégalité et du dissensus politique. Cette notion clé de la philosophie de Rancière, s'origine dans sa propre vie intellectuelle, et dans son propre dissensus d'avec les discours et les pensées instituées, en premier lieu sa rupture avec Althusser dont il fut l'élève. Cette rupture est consommée dans « La leçon d'Althusser » (1975) et surtout dans sa thèse d'état, publiée sous le titre « La nuit des prolétaires » (1981), où il enquête sur les modes de pensées, de perception et d'expression des ouvriers dans leurs écrits (principalement leurs correspondances), entre les années 1830 et 1880. Il est mené alors à mettre en doute l'existence d'un prolétariat ou d'une classe ouvrière à proprement parler. Les ouvriers s'expriment, quand ils s'opposent au capitalisme, individuellement et non au nom d'une communauté ou d'une classe. Jacques Rancière repose alors au centre de la préoccupation politique le sujet ordinaire (« en un sens je suis

parti de là, [du moment individuel et subjectif], c'est-à-dire du travailleur émancipé qui se construit une règle de vie<sup>175</sup> »), ses perceptions et son expression, loin du déterminisme sociologique. Découvrir (dans *La Nuit des Prolétaires*) qu'un ouvrier sans éducation non seulement éprouve des émotions esthétiques mais les exprime littérairement et réfléchit sa propre condition, mène Rancière à questionner en profondeur le postulat de hiérarchie, qu'elle soit sociale, sensible ou expressive. De cette rupture initiale émerge le concept d'égalité, et l'idée que la réalisation du politique passe par l'esthétique.

Rancière est amené d'abord à poser un principe de base : l'égalité des sujets humains et de leurs capacités (Rancière préfère parler de capacités que de facultés) indépendantes des hiérarchies et des déterminismes sociaux. Rancière précise qu'il s'agit de l'égalité des intelligences : toute intelligence est égale à toute autre dans ses capacités de compréhension<sup>176</sup>. Il s'agit de proclamer, d'annoncer l'égalité, et non d'y parvenir comme à l'aboutissement d'une action politique ou pédagogique. L'égalité est un principe universel qui permet de critiquer et de s'opposer aux divisions sociales artificielles qui prétendent se fonder sur une distribution inégale de l'intelligence et des capacités.

L'égalité des intelligences tient d'abord au fait que chaque enfant apprend une langue étrangère, la sienne, sans qu'on la lui enseigne, de lui-même et au point de la posséder à son tour. Mais cette égalité fondamentale est ensuite brisée par l'installation d'une inégalité artificielle entre les savants et les ignorants – le travail du maître savant réside dans l'établissement renforcé du fossé entre eux deux, et sa première leçon aux ignorants est qu'ils le sont, et qu'ils ne peuvent que s'évertuer à tenter en vain de combler le fossé qui les sépare du savant<sup>177</sup>. Enseigner, au sens vrai, est éveiller à nouveau chez l'élève cette capacité à apprendre de lui-même, en travaillant, c'est-à-dire en lisant sur ce qu'il ne connaît pas encore, et en discutant ses lectures. Le maître « ignorant » peut de cette manière enseigner ce qu'il ne sait pas<sup>178</sup> : il lui suffit de mettre l'élève

---

<sup>175</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 208.

<sup>176</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 16.

<sup>177</sup> Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Paris : 10 x 18, 234 p.

<sup>178</sup> Après l'avoir détectée comme une égalité des capacités de perception esthétiques et de raisonnement philosophique, c'est dans ses conséquences sur les théories et les méthodes de l'apprentissage que la notion d'égalité est repérée par Rancière. Il la trouve chez Jacotot, un pédagogue atypique du début du dix-neuvième siècle dont il étudie la pensée et la

dans la position de chercher à connaître, puis de vérifier qu'il a cherché, puis qu'il connaît et qu'il maîtrise ce qu'il a appris par cette recherche. Cette méthode « de l'égalité » se fonde sur un principe : la capacité de compréhension est donnée également en partage à tous et à chacun.

## II. 2. - *Éducation, politique, esthétique*

Dès lors que Rancière relie le principe d'égalité à sa conception d'une éducation « émancipatrice » en rupture avec la norme, apparaît la triangulation éducation-politique-esthétique, qui forme une trinité essentielle de la pensée de Rancière<sup>179</sup>. Ce trépied soutient sa pensée de l'esthétique comme conscience de la répartition politique des places et des capacités, en particulier de la capacité de compréhension et d'accès au monde sensible, en postulant qu'il y faut une « éducation ». « C'est bien l'éducation esthétique de l'humanité, l'idée de la communauté esthétique qui a été opérante pour toutes les utopies esthétiques qui ont fonctionné [...]. Ceci est mon point fondamental<sup>180</sup> ». Passer par l'esthétique pour repenser les formes du « partage du sensible » (le partage inégalitaire des places et des capacités de compréhension, de perception et d'expression), est un passage que Rancière propose comme un programme politique. Il se colore alors d'une tonalité éducative qui implique de porter une grande attention à qui sont les passeurs, où sont les lieux de passages, et qui fait-on passer.

Les premiers de ces passeurs d'une esthétique à une autre, malmenés par l'histoire et par Rancière, furent les intellectuels de gauche. Parce que c'était un enjeu fort des débats de gauche dans les années 65 à 75, Rancière se soucie dès le début de son parcours de repenser le rapport « éducatif », émancipateur, entre les intellectuels de gauche et les classes ouvrières. L'attitude méprisante et la condamnation des révoltes étudiantes et ouvrière de Mai 68 par Althusser en a été le déclencheur, que l'étude des correspondances et écrits ouvriers de l'époque industrielle prolonge. Confronté aux événements, puis à la littérature ou à la « capacité littéraire » (qu'il détecte dans les correspondances écrites),

---

méthode dans son livre *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* paru en 1987.

<sup>179</sup> Hugo Letiche, conférence lors du colloque *Oser la critique*, ISTEAC, Paris, mai 2013.

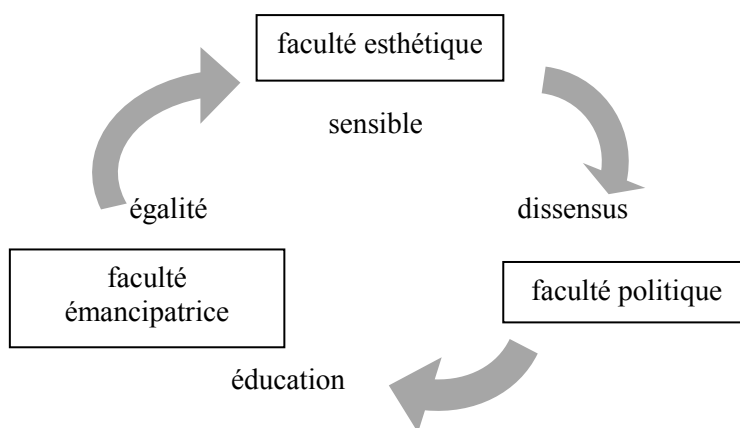
<sup>180</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 138.

Rancière cherchera à comprendre le lien entre théorie politique, pratiques émancipatrices et perception esthétique. Son étude de correspondances ouvrières du milieu du dix-neuvième siècle l'amène à prendre conscience que les ouvriers ne souhaitent pas particulièrement écouter les intellectuels, que les catégories de classes ne reflètent pas nécessairement la réalité sociale, et que les intellectuels « savants » considèrent les ouvriers comme des ignorants à éduquer. Il découvre aussi que les ouvriers même peu instruits éprouvent, expriment et réfléchissent une perception esthétique et philosophique de leur existence, plus : qu'ils la recherchent comme un art de vivre. Eduquer les masses à repenser leur condition pour s'émanciper de la domination à laquelle elles sont soumises devra dès lors tenir compte de la faculté de chacun à agir sur sa propre condition et à s'en émanciper par l'exercice de sa propre voix, sa propre intelligence, sa propre esthétique, égales par principe à toutes autres.

Ainsi, le principe éducatif ou émancipateur posé par Rancière consiste à postuler l'égalité dans tous les registres de l'existence sociale : perceptuel, expressif, sensible et politique. La scène politique ordinaire (que Rancière désigne comme la « police ») refoule cette égalité de principe sous une division arbitraire des places et des capacités, présentée comme une nécessité à divers titres. Rancière lui oppose le politique « véritable », qui dénonce cet abus et demande réparation au nom du principe d'égalité. Son originalité est d'interroger par quel moyen le politique éduque, c'est-à-dire émancipe, c'est-à-dire encore réalise le principe d'égalité. Pour Rancière ce moyen, et le seul possible, est de s'appuyer sur le principe esthétique, qui veut que chacun, exerçant sa capacité de perception et d'expression sensible, manifeste son égalité de fait devant le monde et son interprétation. C'est parce qu'il y a égalité dans la capacité de perception et d'interprétation du sensible que le moment politique peut advenir. Par dissensus avec l'ordre établi, ce moment est celui où les sujets se désidentifient des catégories instituées et gagnent leur émancipation, en revendiquant un autre ordre social, un autre partage du sensible, des places et des parts.

Le triangle éducation-esthétique-politique correspond ainsi chez Rancière à l'exercice de trois facultés, ou capacités, fondamentalement et essentiellement humaines, et en interdépendance : la faculté émancipatrice (éducative, postulant la qualité d'égalité), la faculté esthétique (basée sur la qualité sensible, de

perception et d'interprétation du monde sensible), et la faculté politique (de se dissocier et de reconfigurer l'ordre dominant, activant la qualité du dissensus). Il s'agit de mettre le sujet en capacité d'exercer ces facultés : alors il devient un sujet politique. La qualité proprement politique est la rupture, ou le dissensus, sans laquelle les deux autres qualités du sujet (son égalité et sa qualité sensible), étouffent sous le régime des répartitions imposées. Les trois termes du triangle sont liés dans une dépendance qui est leur force : le politique postule que l'égalité et le sensible ne peuvent prendre corps que dans le dissensus, rupture d'avec l'ordre institué de la répartition inégalitaire du sensible. Mais inversement la qualité dissensuelle ne peut advenir que soutenue des deux autres : l'égalité fondamentale qui qualifie tout être humain, et sa qualité d'animal sensible, doué d'une faculté esthétique d'interprétation et de perception du monde. La faculté politique ne s'exerce que simultanément aux facultés émancipatrice (ou éducative) et esthétique.



**Figure 3** - Triangle éducation-esthétique-politique chez Rancière.

La construction de fond de Rancière est ainsi de définir un être de qualité, et de lire l'ordre social ordinaire comme l'étouffement de cet être et la négation de ses qualités, puisqu'il se trouve toujours des sujets à qui l'on dénie soit leur qualité d'égalité, soit leur qualité sensible, soit les deux. Rancière ne cesse de montrer comment s'opère et se « justifie » cette négation, et comment le politique véritable consiste à s'en dissocier pour requalifier les sujets, tous sans exception.

C'est ainsi qu'à partir du centrage de sa philosophie sur le sujet humain et sur ses qualités, à partir du postulat de l'égalité des capacités également possédées par tous, et à partir du constat de l'efficacité concrète du principe

d'égalité des intelligences dans le domaine de l'éducation comme émancipation intellectuelle, Rancière élabore une philosophie politique « démocratique », dissensuelle et égalitaire par principe, et pensée comme une esthétique. Le « politique » consiste à constater que cette égalité de fait et de principe est niée, étouffée, contrecarrée par l'ordre établi, qui vise toujours à privilégier certaines places, certaines voix, en prétendant justifier cette hiérarchie par des considérations diverses, mais essentiellement inégalitaires. L'égalité à proclamer, à rétablir comme principe fondamental, est de fait à la base du politique, et non son objectif (qui devient plutôt l'émancipation). Et l'esthétique est la dimension qui porte le dissensus – contre le consensuel qui la limite.

Je vais examiner plus en détail chacun des termes de cette construction, et comment ils se réfèrent à la notion de partage, qui se trouve ainsi requalifiée.

### *II. 3. – Dissensus*

L'action politique, et c'est là la seconde rupture manifeste que Rancière opère, consiste ainsi non pas à progresser vers une égalisation sociale, mais à rompre avec le statu quo et l'ordre établi, toujours établi en faveur de catégories sociales censées détenir plus de capacités, d'intelligence ou de moyens que les autres. C'est la rupture *du* politique d'avec *la* politique (ou du politique et de la police), l'apparition du *dissensus* fondamental chez Rancière. Seul un acte d'interruption et de dérèglement de l'ordre social établi, au nom de l'égalité de principe, mérite le terme de « politique » - la politique courante, consistant en la gestion, le maintien, l'établissement ou la régulation des divisions sociales en place ne pouvant selon Rancière se nommer qu'une « police ». Cet acte de rupture et de dérèglement se traduit en particulier par la notion de dissensus, caractéristique de la pensée de Rancière. Par dissensus il ne faut pas entendre la dispute, le débat contradictoire, la délibération ou la revendication, mais plutôt un principe de désolidarisation de l'ordre institué. Le dissensus est une intervention sur l'ordre en place, qui vise à questionner les « évidences » qui le soutiennent, et à le « reconfigurer ». Il le fait par l'ouverture de nouveaux possibles, de nouvelles lisibilités, tout autant que par le brouillage, « l'illisibilisation » délibérée des évidences à questionner. La « reconfiguration » est chez Rancière la notion qui connecte peut-être le plus concrètement possible

chez lui pensée et action politique. Une telle reconfiguration s'appuie sur la reconnaissance, la détection ou la création de capacités chez chacun, chez « n'importe qui ». L'action politique stipule de reconsidérer de façon critique la distribution en place des fonctions, des rôles, des visibilité et des légitimités à parler et être écouté, car la base de la division sociale « policière » inégalitaire réside dans la répartition imposée des places, en termes de visibilité et d'autorisation à discourir « intelligiblement ». Lorsque les voix de certains ne sont considérées que comme du bruit auquel il est inutile de prêter attention, ils sont relégués parmi ceux que Rancière appelle les « sans-part », ceux qui n'ont pas part au commun, qui ne participent pas parce qu'ils sont considérés comme fondamentalement inégaux aux autres. Revenir sur cette répartition, c'est re-partager les places, les droits à parler et être entendu, les visibilité et les légitimités. Rancière met ainsi le domaine sensible de l'espace, de la visibilité, du « bruit » des voix et de l'intelligibilité de la parole, au centre de la notion de division, de commun, et de démocratie. Joué en premier lieu comme une distribution physique des espaces, des places, des lieux et des voix, c'est ce que Rancière désigne comme « partage du sensible ». Le politique consiste à se désolidariser du consensus admis autour de ce partage, dans une rupture d'avec l'ordre sensible en place, pour en questionner les critères de distribution inégale et le re-distribuer, le re-partager : le reconfigurer. « La politique porte sur ce qu'on peut voir et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibilités du temps<sup>181</sup> ». Les espaces et les temps sont distribués à chacun selon ses capacités à s'y mouvoir, et ces capacités ne sont pas reconnues à égalité à tous : cette distribution est un partage litigieux que le politique critique. Cette critique ne peut être que dissensuelle, en opposition au consensuel sur lequel repose le partage inégal des capacités, des manières de faire, de dire et d'être. Présenté comme nécessaire, allant de soi, l'ordre institué qui répartit les places et les capacités draine le consensus qui fonde la communauté dans son adhésion à l'ordre de la « police ». Le consensus est non seulement un accord, c'est surtout « une configuration sensible du monde commun comme nécessaire, comme une nécessité qui échappe au pouvoir de ceux qui vivent au sein de cette

---

<sup>181</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris : La Fabrique, 2000, 74 p., p. 14.

nécessité<sup>182</sup> ». Il est la construction collective de l'évidence du monde sensible, pour ne plus la questionner, une nécessité au sein de laquelle il n'existe plus que le choix de la manière de gérer la nécessité<sup>183</sup>. Le dissensus vise à recréer de la possibilité, il questionne l'évidence admise par le consensus. Il questionne l'impossibilité faite à ceux qui y vivent de modifier l'évidence. Un moment, un interlocuteur, se dissocie du consensus en cours autour d'un certain mode de partage, entériné jusqu'ici, et affirme qu'un autre mode de partage est possible : que ceux qui ne parlent pas peuvent être entendus, que ceux qui n'avaient pas la parole peuvent la prendre, que la répartition peut être re-répartie, autrement. Il s'agit de sortir de l'accord convenu, de perturber une organisation admise du rapport entre le perceptible et le dicible<sup>184</sup>. Le dissensus fonde le politique en s'insurgeant contre l'inégalitarisme consensuel qui régent l'ordre du partage en place, proclamant « la puissance d'un sujet égal, qui chaque fois se constitue par l'exercice d'un dissensus<sup>185</sup> ».

#### II. 4. - Esthétique, 'aisthesis'

Pour Rancière il n'y a pas de hiérarchie possible entre un univers matériel et un univers intellectuel, mais « un rapport actuel entre un univers sensible et le sens qu'on peut lui donner<sup>186</sup> ». Le sensible est chez Rancière plus qu'une qualité du monde et des sujets qui y sont plongés : c'est la qualité organisée de la perception du sujet dans le monde. Ce que Rancière nomme *aisthesis*, est la compréhension partagée de la « texture sensible d'un temps » c'est-à-dire de « quels actes et quelles paroles, dans ce temps, peuvent faire consensus ou rupture<sup>187</sup> ». L'*aisthesis* est « le partage du sensible par lequel des corps se trouvent en communauté<sup>188</sup> ». Sans cesse à re-partager (reconfigurer) pour prendre en compte les sans-parts, le partage du sensible fonde ainsi ce qui peut être considéré comme la troisième rupture introduite par Rancière, c'est-à-dire la politique comme esthétique. Il n'est pas question d'un art du politique, ni de sa

---

<sup>182</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p 263.

<sup>183</sup> Ibid.

<sup>184</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 172.

<sup>185</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 131.

<sup>186</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 58.

<sup>187</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 64.

<sup>188</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 48.



beauté ni de celle de l'organisation sociale résultante. La politique est esthétique parce qu'elle porte sur la considération, la remise en question et la reconfiguration de l'*aisthesis* en cours. Cet *aisthesis* est lié au sensible, mais un « sensible soustrait à ses connexions ordinaires<sup>189</sup> ». Le sensible de l'espace et du temps est chez Rancière indissociable de son « partage », c'est-à-dire de la « distribution générale des manières de faire, et leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité<sup>190</sup> ». Il est donc relié directement au politique : le sensible est à la fois le lieu de cristallisation des inégalités sociales arbitrairement imposées, et le lieu de dissensus où l'égalité reprend parole. Il est le lieu où jouent « ces forces de transformation à l'œuvre au cœur de l'expérience sensible et qui redistribuent le rapport entre les capacités et les incapacités<sup>191</sup> ». Il faut donc entendre une « esthétique » comme la conception partagée, dans un groupe social donné, de la relation entre ordre et perception, entre organisation et anarchie. *Aisthesis* nomme la manière partagée dont est comprise la fonction du *logos* pour l'organisation sociale<sup>192</sup>, la manière dont la collectivité et chacun comprend et partage la puissance du *logos* (compris au sens large de raison, discours au sens d'action rationnelle) en tant que la mise en ordre du monde, sa mise en cohérence, la création d'homogène et de stabilité dans de l'hétérogène et du contingent. Cela ne passe pas que par le langage parlé, mais par le sensible dans son ensemble, et dans son partage : dans l'expérience partagée du sensible tel que la communauté permet de le vivre. La faculté esthétique, proprement humaine, serait cette faculté à concevoir, percevoir, exprimer et partager une mise en ordre du monde, qui dès lors devient le monde (social, culturel) donné. La qualité sensible des êtres plongés dans le monde s'exprime dans l'exercice de la faculté esthétique, qui est inhérente à leur humanité. La construction de la communauté (dite alors « communauté esthétique ») devient « une affaire de liens sensibles entre des mouvements et des regards<sup>193</sup> ». L'art et la pensée, ou plutôt les facultés esthétique et intellectuelle, ne sont pas l'apanage de certains. Le postulat d'égalité intellectuelle englobe l'égalité de sensibilité. Rancière revient en plusieurs

---

<sup>189</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 31

<sup>190</sup> Ibid. p.14.

<sup>191</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 104.

<sup>192</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente*, op.cit., p. 20, 38.

<sup>193</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 139.

endroits<sup>194</sup> sur ces exemples d'ouvriers témoignant d'une capacité de perception esthétique, d'une habileté à philosopher, comme « des esthètes qui jouissent des formes, des lumière set des ombres du paysage, des philosophes qui s'installent dans une auberge de campagne pour y développer des hypothèses métaphysiques ». La reformulation des « rapports entre voir, faire et parler » génère un bouleversement du partage du sensible entre ceux qui sont seuls censés pouvoir percevoir et penser et les autres, un bouleversement qui induit « la reconfiguration ici et maintenant du partage de l'espace et du temps, du travail et du loisir<sup>195</sup> ».

La définition de l'esthétique comme d'une faculté proprement humaine, liée à la puissance de mise en ordre du logos, et dont l'exercice est politique parce qu'égalitaire, est en soi une conception forte. Mais la particularité de la pensée de Rancière est de relier l'*aisthesis*, compréhension du *logos* en tant que mise en cohérence du monde, et l'esthétique concrète des pratiques artistiques. Dans le domaine artistique, « esthétique » selon Rancière ne qualifie pas un arrangement de formes agréable aux sens, ni une « théorie de l'art qui le renverrait à ses effets sur la sensibilité<sup>196</sup> », mais un « régime » de l'art parmi d'autres : un « mode d'articulation entre des manières faire, des formes de visibilité de ces manières de faire et des modes de pensée de leurs rapports, impliquant une certaine idée de l'effectivité de la pensée<sup>197</sup> ». Le régime esthétique est celui où l'art exerce une suspension de l'ordre hiérarchique en cours du sensible, où la reconfiguration en d'autres ordonnancements peut advenir, où se dit la « gloire du quelconque », où l'anonyme est « non seulement susceptible d'art mais porteur d'une beauté singulière »<sup>198</sup>. L'art libéré du mimétique peut organiser n'importe quoi, n'importe comment, et ainsi suspendre les hiérarchies instituées, dans un espace où les contraires coexistent et s'équivalent. La suspension des significations « allant de soi » pour en provoquer d'autres, imprévues et inattendues, s'exprime par exemple par le montage : le rapprochement de l'éloigné, l'assemblage de formes entre elles sans rapports apparents. Un autre exemple en est le statut de la fiction dans le régime

---

<sup>194</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 24 et sq.

<sup>195</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 26.

<sup>196</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 10.

<sup>197</sup> Ibid.

<sup>198</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 48, 50.

esthétique, et la relation entre témoignage et fiction, où de nouveaux « modèles de connexion entre présentation des faits et formes d'intelligibilité brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction<sup>199</sup> ». Le régime esthétique de l'art possède donc la propriété de suspendre l'*aisthesis*, la raison de l'ordonnement de la perception du monde, et de discuter la « normalité », introduisant ainsi le dissensus au sein de l'organisation communautaire et structurelle que constitue la hiérarchisation du rapport au sensible. Le « donné » dans ce régime n'est qu'un état temporairement figé dans une apparence de nécessité, de « normalité », c'est-à-dire une organisation hiérarchique de l'expérience sensible<sup>200</sup>. C'est cette définition de l'efficacité esthétique comme celle d'une suspension que Rancière rencontre chez Schiller<sup>201</sup>, en quoi il lit l'apparition d'un régime esthétique comme une « rupture du rapport entre les productions des savoir-faire artistiques et des fins sociales définies ». Autrement dit, le régime esthétique de l'art permet de mettre en question l'ordre établi, de discuter le partage du sensible dominant, pour ouvrir la possibilité d'autres *aisthesis*, d'autres utilisations du logos pour mettre le monde dans un autre ordre. Le lien entre les formes d'expressions et de perceptions et leur organisation hiérarchique (partage du sensible) est suspendu par ce régime esthétique de l'art, qui équivaut donc de fait à un acte politique.

Rancière, en développant une pensée du politique esthétique, ou de l'esthétique politique, permettant d'envisager comment reconfigurer les partages inégaux par une redistribution du sensible et par l'expression de la faculté esthétique, ouvre des perspectives de jonction entre sa philosophie politique et les théoriciens des organisations. Il est notable que les mêmes notions classiques de l'histoire de la philosophie esthétique nourrissent les deux. Le même ouvrage de Schiller, « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », est au fondement de la pensée de Rancière et du livre de Pierre Guillet de Monthoux<sup>202</sup>. Mais lorsque ce dernier retient de Schiller la puissance de l'art qui fonctionne comme un ressort (*Schwung*), qui donne l'élan par lequel « l'unique et

---

<sup>199</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 61.

<sup>200</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p.138.

<sup>201</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, op.cit., p. 64.

<sup>202</sup> Pierre Guillet de Monthoux, *Art Firms : Aesthetic management and metaphysical marketing*, op.cit.

le bénéfique est libéré de son enveloppe matérielle<sup>203</sup> », et la définition d'un champ esthétique dans lequel « l'homme fait un pas de côté ... dans le but d'échanger la passivité contre l'autonomie et un déterminisme passif contre une détermination active<sup>204</sup> », Rancière lit chez le même auteur, et presque dans la même phrase, une incitation à la résistance, par l'activation esthétique de la faculté dissensuelle qui permet de s'opposer à l'ordre établi, que Schiller selon Rancière dépeint comme une « suspension de [l']accord traditionnel entre la structure de l'exercice esthétique et celle d'un monde hiérarchique », suspension que Guillet de Monthoux voit comme *schwung*, et Rancière comme le potentiel critique. Autre exemple, Shelling est convoqué par Guillet de Monthoux pour son éloge du symbole, qui est la « négativité, le vide qui aspire et réorganise le sens depuis le degré zéro où l'homme esthétique est plongé dans l'inexistence<sup>205</sup> », et où « le dualisme des contraires est dissous dans l'entre-deux du jeu esthétique<sup>206</sup> », l'artiste évoluant dans un univers intérieur de « haute tension » et « d'insolubles oppositions » que l'acte de création résout soudain, permettant d'échapper au filet des antinomies<sup>207</sup>. Comment ne pas penser à la notion « d'identité des contraires » par laquelle Rancière définit le régime esthétique de l'art ? On retrouve ici également la notion développée par Vygotski, d'un art résidant dans la résolution cathartique de contradictions inconciliables et exacerbées<sup>208</sup>. La disruption (l'artiste serait selon Guillet de Monthoux un « expert en évasion »), la suspension (« ce qui constitue le principe ... de l'efficacité [de l'art] [est] la suspension de toute relation déterminée entre l'intention d'un artiste, une forme sensible présentée dans un lieu d'art, le regard d'un spectateur et un état de la communauté<sup>209</sup> »), la trouée (breaching), sont convoquées comme des modalités d'action de l'art. Mais ces notions sont lues différemment lorsqu'elles servent une vision explicative ou critique. L'esthétique est conçue très différemment selon les cas, et la conception de Rancière d'une esthétique comme faculté de comprendre comment organiser le monde par

---

<sup>203</sup> Ibid., p.20

<sup>204</sup> Ibid.,

<sup>205</sup> Ibid., p. 38

<sup>206</sup> Ibid., p. 39

<sup>207</sup> Ibid., p. 34

<sup>208</sup> Lev Vygotski, *Psychologie de l'art*, traduction de Françoise Sève, Paris, La Dispute, mai 2005, 381 p. (première édition 1965).

<sup>209</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p. 63

l'exercice du logos, de le faire et de le partager, est très éloignée des conceptions formelles ou éthiques d'une esthétique inhérente aux qualités et aux perceptions sensibles. Le sensible, de la même manière, en s'épaississant de toutes les couches de sens, de déterminations et d'interprétations inhérentes à sa perception et à son expression, devient un concept sociologique apte à contester le concept de champ.

Le régime esthétique de l'art est donc chez Rancière politique, autant que le politique est esthétique, en tant que mise en question de l'*aisthesis* dominant. Politique et esthétique se rencontrent finalement sur le terrain de l'art :

« On peut définir comme un lieu, un territoire sur lequel les formes sensibles qui constituent la politique et les formes de transformation du sensible qui constituent l'art se rencontrent<sup>210</sup> ». Cette rencontre a lieu par l'exercice de la faculté esthétique : le politique consiste à considérer comment les différentes *aisthesis*, les différents modes de compréhension, de perception et d'ordonnement du monde s'excluent mutuellement ou peuvent co-exister, et l'art dans son régime esthétique consiste à suspendre l'adhésion à l'*aisthesis* en cours, aux organisations instituées et hiérarchiques du sensible<sup>211</sup>. L'argument est que la faculté esthétique est également distribuée et que chacun l'exerce à plein. On peut toutefois se demander si Rancière, en privilégiant le lieu de l'art « reconnu » (nombre d'exemples qu'il donne d'œuvres et d'artistes sont tirés de grandes manifestations institutionnelles internationales consensuelles), et son régime « esthétique » (non représentationnel, art « du n'importe quoi n'importe comment », laissant en suspens la question désormais cruciale et délicate du jugement) comme lieu d'exercice de la faculté esthétique, ne contribuerait pas à renforcer un « partage du sensible » inégalitaire qui privilégie certaines pratiques artistiques au détriment d'autres, sur des critères difficiles à cerner, alors que lui-

---

<sup>210</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 103.

<sup>211</sup> Le régime esthétique de l'art est le moment et le lieu où l'*aisthesis* en cours est suspendue, rompue. Définir l'esthétique comme la rupture avec l'*aisthesis*, est à nouveau caractéristique de la pensée de Rancière : le partage (du commun, politique) résulte de la rupture du partage institué. Le juste résulte de la rupture avec la justice qui pèse les torts et les avantages. Le politique est dissensus d'avec la politique (qui n'est qu'une police). L'inégalité naît de l'égalité. Chaque fois la rupture procède de la même manière : détection d'un vice de fond dans la définition même du concept, reprise du même terme pour dénoncer en son nom ce vice de fond. La rupture consiste finalement à dénoncer les faux usages des mots et proclamer les vrais. C'est bien la question de l'*aisthesis*, la compréhension de la fonction et du sens du logos, mais avec le souci de la hiérarchie de ces compréhensions, ... au nom de l'égalité.

même commentant ces œuvres énonce chaque fois des jugements tranchés ... à l'aune de ses propres critères du rapport « juste » entre art et politique.

En conclusion de cette partie, si je peux tenter un résumé, Rancière propose de comprendre comment l'exercice des trois facultés, émancipatrice (éducative par postulat d'égalité), esthétique (ordonnatrice du sensible) et politique (dissensus d'avec l'ordre institué), est organisé en interdépendance. Il définit une sorte de méthode démocratique d'émancipation fondée par le principe d'égalité, sur le modèle d'une émancipation individuelle par exercice de sa faculté esthétique, qui consisterait à élargir son champ de perception et à reconfigurer sa conception de la mise en ordre du monde. Sa pensée met au centre de son architecture la pensée du politique comme suspension de l'ordre établi, avec le dissensus comme concept opératoire, et mène au rapprochement inopiné entre politique et esthétique. Rupture personnelle de Rancière d'avec sa formation et les conceptions prolétariennes marxistes, rupture de l'ordre établi par le politique « vrai », rupture conceptuelle d'une pensée de l'esthétique comme essentiellement politique, trois degrés de disruption structurent cette pensée qui se pose finalement comme une forme d'exigence morale. L'émancipation des élèves par rapport à leurs maîtres, la reconfiguration de l'ordre social établi et la réhabilitation de la parole des exclus, procèdent d'une esthétique de vie démocratique où l'individuel s'émancipe du communautaire pour mieux y avoir part. A l'opposé de la communauté qui regroupe, Rancière articule les niveaux individuel et collectif autour d'une impossibilité pour la communauté de faire place à tous : d'où la notion de partage arbitraire, litigieux, et la nécessité de passer d'un type de partage à un autre. Il en découle sa pensée du politique comme réparation et de l'esthétique comme éthique de résistance.

### *III - Partage et litige*

Le « partage du sensible » est un concept central chez Rancière. Mais la notion de partage en soi n'est pas liée qu'au sensible. Elle touche à l'organisation de la communauté et au caractère plus ou moins juste, plus ou moins supportable de cette organisation. A ce titre et avant de me focaliser sur le lien entre partage et esthétique, je vais examiner comment est construit le concept de partage chez Rancière. En particulier je vais montrer comment il oppose deux types de partage et comment selon lui l'un provient de la critique de l'autre.

#### *III. 1. - Les deux partages*

L'antagonisme des deux dimensions du partage, communauté et séparation (ou division), est au fondement de la pensée de Rancière : « on entendra ici partage au double sens du mot : communauté et séparation<sup>212</sup> ». Ce sont ces deux dimensions et la construction complexe qu'en fait Rancière que je vais détailler maintenant. Plutôt que croire que le mot « partage » prendrait soit un sens de séparation soit un sens communautaire selon le moment, il faut considérer que deux sortes de partage sont en permanence convoquées. Elles organisent différemment l'idée de communauté. Comme souvent chez Rancière, les notions se définissent mutuellement ; communauté et séparation sont accolées et se complètent dans l'idée de partage, mais de deux manières que Rancière oppose.

Partage chez Rancière signifie que l'avoir-part est distribué. Soit il l'est inégalement dans une organisation fondée sur des hiérarchies arbitraires et excluantes, qui masque l'inégalité sous des raisons de nécessité ou d'évidence. Soit la distribution de l'avoir-part se fait dans la conscience de cette inégalité mais ne prétend plus qu'elle soit de l'ordre de la nécessité, et tente d'en bouger les lignes. Ce sont les deux types de partage qui s'opposent. D'un côté le partage « policier », qui est un état dont l'ordre se donne comme nécessaire à la bonne vie de la communauté, et qui se fonde sur le consensus. De l'autre le partage politique, qui est une action et qui consiste en la ré-organisation (reconfiguration), la (re)distribution du prendre-part, et la réparation du tort fait à

---

<sup>212</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente*, *op.cit.*, p. 49.

ceux qui se trouvent sans part dans le compte commun. En quelque sorte, le partage parce qu'il est co-occupation d'un socle commun, permet et exprime l'égalité, mais le partage dès qu'il se réalise revient à répartir, diviser et distribuer, nécessairement de manière inégalitaire. Les deux types de partage s'affrontent d'abord au niveau du sensible, des corps, des lieux et des voix. C'est ce qu'il nomme le « partage du sensible », ou encore *aisthesis* : l'esthétique partagée par la communauté qui règle la manière dont le sensible est ordonné, réparti, entre les parties – consensuellement ou non.

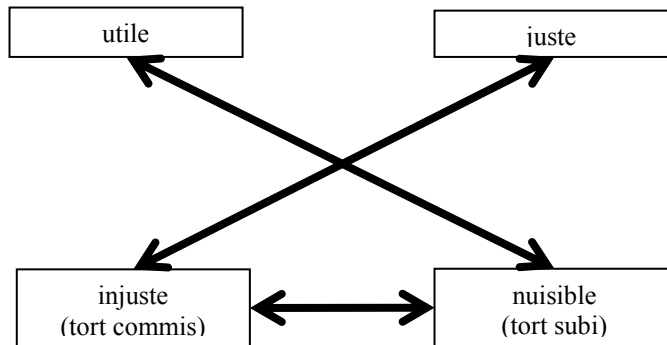
Le dissensus apparaît précisément à l'endroit où cette répartition est dénoncée comme (toujours et nécessairement) inégalitaire. Elle est contestée au nom d'une communauté d'égalité, pour un partage « du commun », qu'on pourrait décrire comme un partage conscient de ses défauts, à l'inverse du partage des « parts », le partage policier, qui prétend être nécessaire et justifié. La place du litige est ainsi essentielle, non comme mode d'action (contestation, revendications, militantisme) mais comme racine égalitaire. Rancière décrit comment peut s'effectuer la sortie d'un premier type de partage, inégalitaire, par la prise de conscience de ce en quoi il consiste. La conscience du caractère fondamentalement inégalitaire du partage institué permettrait momentanément un partage autre, plus conscient et moins inégalitaire. Ce mouvement double, du consensus vers le dissensus, et du partage inégalitaire vers sa réparation, présente l'inconvénient d'être transitoire, puisque le consensus sur le nouveau partage le transforme illico en un ordre à combattre. Mais la dialectique est possible, par la permanence du dissensus et du litige.

La fonction du litige est chez Rancière essentielle. Le litige, parce qu'il porte sur un vice de fond, a la vertu de permettre la sortie de l'injuste et de viser le juste. Le litige premier porte sur le comptage des parts, bonnes et mauvaises qui reviennent à chacun.

Rancière postule un déséquilibre fondamental dans ce compte commun, en repérant une part non comptée dans la balance. Le premier temps de cette critique consiste à observer que les comptes confondent les notions d'utile (ou de bénéfique) et de nuisible (ou de désagrément) avec celles de juste et d'injuste. Sa première interrogation porte sur comment l'on passe de l'expérience de l'utile à la notion du juste, de l'expérience du nuisible à la notion d'injuste. Dans un



premier mouvement assez structuraliste, il déclare : « Le passage [de l'utile au juste] ne se fait que par la médiation de leurs contraires ».

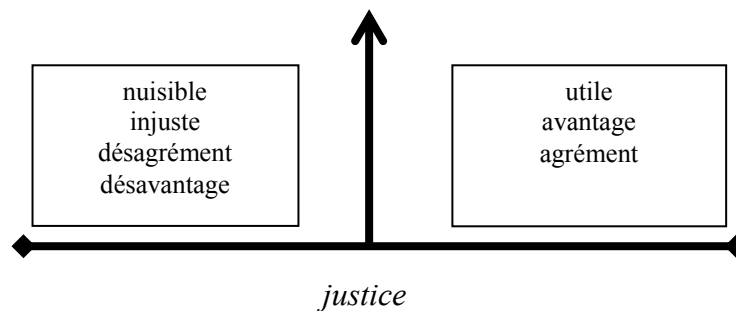


**Figure 4** - Passage de l'utile au juste par le carré des contraires.

### *III. 2. - Critique de la distribution*

L'utile est une expérience, celle d'un avantage, d'une chose bonne à prendre, et le nuisible (ou la nuisance) celle d'un désavantage, d'un désagrément, d'une souffrance. Leur estimation se situe sur l'axe plaisir/déplaisir et la voix qui l'exprime est de l'ordre de l'immédiateté, du cri. Rancière détecte une première confusion entre le désagrément et l'injuste. Or c'est par l'assimilation du nuisible, du désagrément, à l'injuste que se joue le passage au juste : le désagrément d'un tort subi, le désavantage individuel, doit être rééquilibré. Le « juste » ainsi conçu devient la balance entre le désavantageux et l'avantageux, et la justice est que chacun dans la communauté ait sa part équilibrée d'avantageux et de désavantageux (« que chacun n'ait pas plus que sa part d'avantageux et pas moins que sa part de désavantageux »). Cette justice est une politique de la mesure, de la comparaison, une justice d'avocat et de comptables, une justice judiciaire. Ce n'est pas une véritable justice politique. La raison en est l'assimilation abusive d'une part désagréable à un tort injuste. Ne pas différencier le désagréable du tort injuste est la source de l'indifférenciation entre leurs contraires, l'agréable (l'utile) et le juste. Le juste se réduit alors à l'équilibrage entre les parts avantageuses et les nuisances attribuées ou subies par chacun. Le carré qui permettrait de comprendre le

passage de l'utile au juste par le lien entre le tort et la nuisance, se trouve réduit à un bipôle, et la justice se ramène à peser l'agrément contre le désagrément.



**Figure 5** - Réduction du carré au bipôle de la justice comptable.

Mais le juste est plus que cela, parce qu'il se joue à un niveau communautaire, alors que la balance des avantages et des nuisances reste au niveau individuel. Or, et c'est là la clé de voûte de la pensée de Rancière, le compte communautaire des torts et des avantages des différentes parties prenantes de la communauté est toujours et en soi un « un faux compte, un double compte ou un mécompte<sup>213</sup> », et la justice comme équilibre ne peut être opérée. Il existe un tort fondamental « constitutif de la politique elle-même ». Ce mécompte, ce tort infligé par toute communauté, consiste en le déni de participation à celui qui n'est pas identifié comme partie prenante. Ne prennent part que ceux qui sont désignés comme possédant un droit à participer, ce qui semble une tautologie, et constitue le vice de fond de tout vivre-ensemble, intrinsèque à toute définition communautaire. Il en résulte un tort fait à ceux qui n'ont pas été désignés comme ayant droit à avoir-part. Ce tort est permis parce qu'il n'est consensuellement pas perçu comme un tort par la communauté mais comme une évidence : à qui ne fait pas partie, pourquoi lui donner part ? Le questionnement du bien-fondé et de l'évidence des délimitations entre ceux qui ont de fait fait partie prenante à la collectivité et ceux qui n'en sont pas, n'advient qu'à la limite, lorsque des circonstances extra-ordinaires font voir clairement que

<sup>213</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 25.

ces frontières peuvent bouger<sup>214</sup>. Si pour le consensus communautaire il ne peut y avoir de tort fait à ceux qui ne sont pas reconnus comme participants à part entière (les femmes, les esclaves, les travailleurs, les barbares, les Roms, les immigrés...), pour les « mis à part », ces humains aussi humains que les autres, il n'y a aucune raison juste à cette non-participation. Le dilemme provient de ce qu'il est impossible à la communauté de considérer « n'importe qui » comme ayant droit à avoir part, ne serait-ce que parce que ce n'importe qui n'est pas encore né. Les suivants sont les premiers lésés, les sans part par excellence de toute communauté. Car il ne suffit pas d'exister pour avoir part : les sans-parts existent, mais ils sont désignés par la communauté comme n'ayant pas la qualité nécessaire à avoir part. Cette exclusion n'est pas consciente et délibérée, elle est pratiquée comme une évidence partagée (y compris par les exclus), qui participe du sentiment collectif et des valeurs partagées. Elle pourra être présentée et justifiée comme une nécessité au nom de la grandeur, de la compétence, de la richesse ou de l'identité communautaire<sup>215</sup>. Il s'agit toujours de délimiter les propriétés suffisantes pour avoir part, et nécessaires pour ne pas être un sans part. La simple qualité d'humain, égal en humanité aux autres, ne suffit pas, c'est une propriété qui n'approprie à rien. « Les pauvres ne sont pas vraiment les pauvres. Ils sont seulement le règne de l'absence de qualité, l'effectivité de la

---

<sup>214</sup> C'est tout l'intérêt pour Rancière du commentaire de l'épisode des plébéiens réunit sur le Mont Aventin, à qui les patriciens sont amenés à reconnaître le droit à prendre part. Voir le long commentaire dans *La Mésentente*, p. 45 et sq.

<sup>215</sup> La dénonciation des constructions identitaires collectives comme imposition de stéréotypes imaginaires et division de la société avec séparation en classes, sous-classes et « hors classes » dont la parole est refoulée, est un pan des études politiques critiques. Un article marquant dont le titre fait un écho évident avec les analyses de Jacques Rancière est celui de Gayatri Spivak (1988), *Les subalternes peuvent-elles parler ?* (Can the subaltern speak?, Cary Nelson and Larry Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Basingstoke : Macmillan Education, 1988, pp. 271-313) Parties des « postcolonial studies », les « subaltern studies » sont nées parmi les chercheurs indiens dans les années 60, et présentent une grande proximité (non revendiquée) avec la pensée de Rancière. Elles visent explicitement à « donner la parole à ces sous-classes oubliées », contre l'approche en cours qui « ne reconnaissait que les classes sociales constituées comme celles des 'prolétaires' ». G. Spivak précise à propos de son livre: « Il ne porte pas seulement sur la parole. Il faut comprendre le terme parler dans un sens très large, c'est-à-dire comme d'une part la capacité de la subalterne à s'exprimer, mais aussi et surtout comme notre capacité à l'entendre. Il ne faut pas se méprendre : le subalterne parle, ce n'est pas une litote.». Elle critique par contre la possibilité de fonder des mouvements d'émancipation sur la base d'une parole redonnée aux 'subalternes', pour la raison que « non, les subalternes, dans la mesure où ils sont dans en position de subalternes, ne peuvent pas parler. Et ceux qui prétendent les entendre ne font que parler à leur place ». La seule action possible émancipatrice qu'elle envisage est l'éducation, point commun avec Jacques Rancière – bien que ce dernier pousse plus loin en posant que seul un certain mode d'éducation est émancipateur. (Les citations sont extraites d'un entretien avec Gayatri Spivak, Philosophie Magazine, n°48, avril 2011, p. 60-63).

disjonction première [...], la propriété impropre, le titre du litige<sup>216</sup> ». Ce que chacun possède ou non en propre, qui le désigne comme participant au commun et de ce fait ayant part au partage, est l'enjeu du politique. Loin des débats sur les possessions matérielles, privées ou collectives, il s'agit d'interroger les propriétés, au sens de qualités intrinsèques (et non plus quelles quantités extérieures, mesurables, comparables), qui caractérisent et divisent les membres de la communauté en parties prenantes et sans-parts - et de critiquer cette division pour son arbitraire.

Ainsi le litige, parce qu'il est inhérent à la balance des comptes (au partage en parts), peut être mis en exergue, désigné comme un défaut, puis appliqué comme une méthode, pour permettre le passage à un autre type de compte, un autre type de partage moins défectueux. L'irruption du juste, du politique, revient donc à identifier et opposer les deux types de partage, mieux : à déduire le second du premier pour mieux s'en dissocier. Le premier, présenté comme nécessaire, utile, est une distribution « rationnelle » de droits, d'avantages, de devoirs et de charges. Mais parce que certains se trouvent systématiquement exclus de ce partage, Rancière postule l'apparition inévitable de l'autre type de partage, le partage du commun et non le partage des parts.

### *III. 3. - Le partage dissensuel*

A partir de cette aporie fondamentale de toute communauté qui ne peut donner un droit égal à avoir part, Rancière construit le juste comme ce qui réclame ce droit. C'est une justice politique qui traite non de la justesse des parts, bonnes ou nuisibles, mais du partage du pouvoir : pouvoir de participer, pouvoir de partager. « La justice comme principe de communauté [...] commence seulement là où il est question de ce que les citoyens possèdent en commun, et là où l'on s'occupe de la manière dont sont réparties les formes d'exercice et de contrôle de l'exercice de ce pouvoir commun ». Le pouvoir commun est ici défini comme le pouvoir de dire non pas si ce qu'on possède est juste mais de déterminer qui possède quoi, non au sens de la propriété privée mais au sens de la propriété commune : propriété que l'on possède en propre en tant que citoyen, et qui nous égale aux autres – ou non. Le juste naît lorsque la balance entre les

---

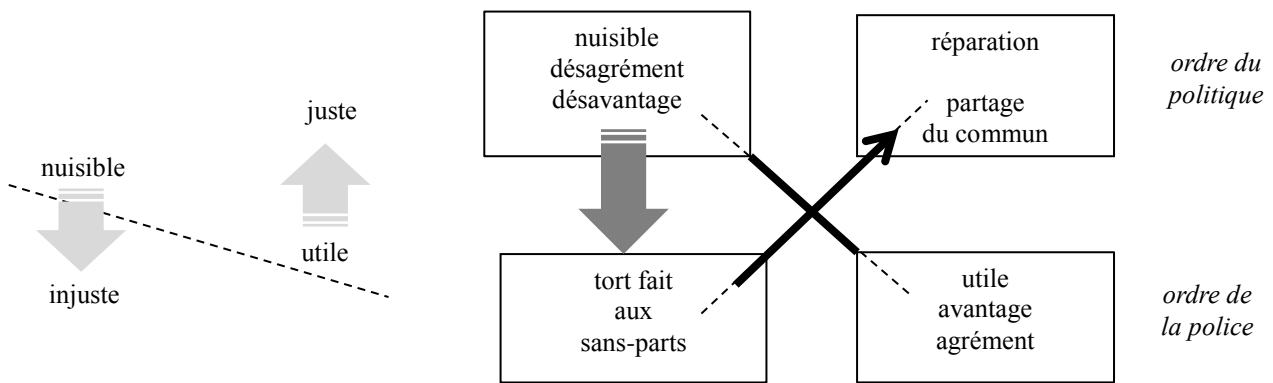
<sup>216</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, *op.cit.*, p.33-34

torts et les avantages est rompu par la considération de ce qui échappe au décompte, et qui y échappe de fait parce que, constituant la condition même du décompte, elle ne peut être comptée mais seulement considérée : la possibilité non distribuée de prendre part aux comptes. Rancière appelle sans-part celui à qui cette non-part n'est pas donnée, cette possibilité n'est pas attribuée, ni décomptée. Le sans-part désigne la qualité déniée d'avoir droit à prendre part parce qu'humain égal aux autres, déniée à ceux que le consensus désigne par a priori, les refoulant comme sans-qualités, sans droits (sans papiers, sans domicile, sans foi ...). En somme, un premier type de partage, qui est une distribution rationnelle et mesurable fondée sur des comparaisons et des « propriétés », et qui régit la vie sociale ordinaire, se trouve mis en déséquilibre dès que l'on considère qu'il laisse dans l'ombre une part jamais distribuée et exclu du commun ceux à qui cette non-part n'est pas donnée. Dès lors apparaît la possibilité d'un autre type de partage, plus juste : un partage dissensuel, juste précisément parce que dissensuel.

La question des limites, des frontières et du passage est au cœur de cette politique du juste, qui n'est plus un équilibre des comptes mais une circulation. La justice politique est « l'ordre qui détermine le partage du commun<sup>217</sup> », et qui, devant la tendance inévitable de toute communauté à statuer sur la répartition du pouvoir d'avoir part, doit sans cesse remettre en circulation l'idée de justice et la « part des sans parts ». Le carré des contraires et des opposés perd son caractère structuraliste et devient une dynamique de circulation qui empêche les trois termes utile-nuisible-juste de s'équilibrer, de se déduire mutuellement les uns des autres, en introduisant un « injuste » fondamental, un tort intrinsèque au politique, qui ne se trouve en balance avec aucune utilité ou nuisance créée ou subie. Cette ouverture dégage le terme du « juste » dans sa signification politique, et fait apparaître deux diagonales au lieu d'un rapport, un schéma dynamique plus qu'un équilibrage statique.

---

<sup>217</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente*, op.cit., p. 23.



**Figure 6** - Passage de l'équilibre comptable nuisible-utile à la dynamique politique-police.

### III. 4. - Dynamique de passage d'un partage à un autre

Ce n'est pas qu'un schéma théorique et abstrait. Le concret du politique se joue dans cet écart entre deux justices, une justice d'équilibre toujours consensuelle, portant sur l'évidence « nécessaire » d'un partage en parts, de l'ordre du « donné », et une justice politique qui questionne cette évidence. La question politique par excellence, et scandaleuse en soi, celle qui fait disruption, est alors celle qui remet en cause l'acceptation de l'ordre institué du partage, qui affirme : être sans part est une qualité suffisante, une propriété qui donne les mêmes droits que les autres. C'est par essence le litige politique, dont la formule peut s'énoncer : être sans rien, sans qualité, sans apport à la communauté, est-ce une propriété, un apport <sup>218</sup>? ou encore : peut-on apporter au commun le litige, peut-on être part de la communauté par la seule prétention litigieuse à en être, sans rien apporter d'autre que cette prétention ? Rancière en tire sa perspective démocratique, au sens du pouvoir du *démos*, du pouvoir de n'importe qui. La démocratie, c'est définir la communauté par l'entrée des sans-parts au commun. C'est introduire dans la balance entre tort et avantage un terme étranger, un tort irrattrapable, fondamental, qui empêche les « bons comptes », et qui impose de poser un « juste » d'un autre ordre, litigieux, dont le rôle est de questionner l'ordre des comptes en cours au nom de ce terme incompté, incalculable. C'est identifier la véritable communauté à cette catégorie des sans-parts, identifier le tout à sa moindre partie : « le *démos* est le multiple identique au tout : le multiple comme un, la partie comme tout<sup>219</sup> ».

<sup>218</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p.28.

<sup>219</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 29.

La particularité de ce schéma est sa dynamique : il ne peut être stabilisé parce que la tendance de la communauté est de toujours oublier le terme incompté, le tort fondamental, et à le ranger dans le domaine des évidences non questionnables. La tendance est toujours d'une réduction de l'émergence du démos, d'une confusion de la justice politique avec la balance comptable plaisirs/souffrance, utilité/nuisance. En dernière analyse cette réduction se fait par la réduction du *démos*, du peuple, à l'animalité, la masse, la doxa<sup>220</sup> : ce qui revient in fine à annuler à nouveau la part des sans-parts, en leur déniaient toute qualité propre. Le partage est toujours à refaire, l'équivalence justice-balance comptable est toujours à déverrouiller, l'espace pour une justice politique est toujours à rouvrir : Rancière posera cette dynamique, cet effort permanent comme celui du politique résistant à l'ordre institué, « partagé », que tend sans cesse à établir ce qu'il désigne comme une « police ». Le politique est la dynamique de réouverture du partage verrouillé par la police, le véritable partage du commun. Sa critique vise, plus que le partage des parts (les bonnes et les mauvaises), le « partage des parties », c'est-à-dire la répartition des citoyens, dès le niveau sensible des espaces, des temps, des paroles et des visibilités, en catégories autorisées ou non à prendre part au commun. Le partage du commun est la revendication de la même part pour les sans-parts que pour les autres, il est le litige quant au partage en place, quant à l'évidence du partage en cours, le questionnement et la reconfiguration du partage du sensible qui ordonne les places et les rôles. Le politique est cette interruption, toujours à reprendre, du cours commun, la disruption de l'ordre qu'a institué un partage arbitraire, imposé et consensuellement admis<sup>221</sup>.

### *III. 5. - Le partage de la parole*

La dynamique repérée par Rancière, qui permet de sortir du premier type de partage pour passer au second, se focalise autour de la parole, de la voix, des corps parlants et de leur capacité à être écouté, à avoir « voix au chapitre ». « Le conflit premier met en litige la déduction entre la capacité de l'être parlant et la communauté du juste et de l'injuste<sup>222</sup> ». La dynamique du litige, qui permettra le

---

<sup>220</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 43.

<sup>221</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p.33, 37.

<sup>222</sup> Jacques Rancière, *La Méésentent*, op.cit., p. 51.

passage d'un type de partage à un autre, est alors activée par paliers successifs sur des « scènes de paroles ». Le premier palier consiste à faire jouer la qualité d'égalité dans le rapport au langage lui-même. C'est l'exercice de la faculté émancipatrice (ou éducative), premier pied du tripode fondateur de la pensée de Rancière.

Le dissensus porte en effet en premier lieu sur le rapport entre la compréhension du langage et sa maîtrise, sa possession. Pour désigner l'objet du politique sur lequel porte la demande de réparation, Rancière utilise l'expression paradoxale « part des sans-parts ». L'oxymore renvoie bien sûr à l'aporie tautologique communautaire fondamentale, de n'accorder part qu'à ceux qu'on identifie comme porteurs de parts communautaires, et d'exclure les autres du prendre-part. Mais le paradoxe signale aussi un dissensus de fond qui porte sur la compréhension. C'est ce que Rancière signale comme le paradoxe de la domination. La nature fondamentalement viciée de tout ordre institué se détaille en trois temps<sup>223</sup> :

- L'ordre est la domination des dominants sur les dominés
- La domination consiste en ce que les dominants donnent aux dominés des ordres et exigent leur exécution
- La bonne exécution suppose que les ordres soient compris par les dominés, et qu'ils comprennent qu'ils doivent obéir : ce qui prouve leur égalité (intellectuelle) avec les dominants.

Rancière peut ainsi écrire : « l'inégalité n'est en dernière instance possible que par l'égalité ». Comment l'inégalité peut-elle se trouver justifiée d'une égalité, pourquoi les dominés, comprenant les ordres donc la pensée des dominants, ne les égalent cependant pas, s'explique par la distinction que font les dominants (et qu'accepte le consensus) entre l'égalité de compréhension et l'égalité d'action. Comprendre, disent les dominants, n'est pas pouvoir. L'enjeu en est la possession du *logos*, le discours instituant l'ordre. Qui possède la puissance du langage à ordonner le monde ? Le discours de la domination répond : pas tous. Si tous peuvent les comprendre, tous ne peuvent donner des ordres. 'L'évidence' discutable de la domination repose ainsi sur cette autre pseudo-évidence

---

<sup>223</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 37.



implicite<sup>224</sup> : la possibilité de comprendre le logos ne donne pas automatiquement la possibilité de le prononcer, il faut y avoir été autorisé, formé, légitimé. L'égalité dans la compréhension ne procure absolument pas l'égalité de participation – c'est du moins le discours de la domination. La division entre comprendre le logos et le posséder, l'ancienne opposition entre intellect et action, entre obéir et ordonner, fonde le partage entre les sans parts et les autres. C'est cette division implicite qui est injustifiée selon Rancière. D'où l'importance capitale de sa rencontre avec Jacotot, le pédagogue scandaleux qui enseigne ce qu'il ignore en se basant sur l'équivalence entre la capacité de compréhension et la possession du logos, et non sur leur écart, que les maîtres savants entretiennent sous prétexte de le combler. « Le Maître Ignorant » est la critique et la réduction radicale de cet écart. Dans son livre clé Rancière s'appuie sur l'expérience de Jacotot pour démontrer que comprendre c'est pouvoir et inversement, et qu'il n'y a pas d'ordre institué qui règle la capacité d'émancipation. Si, comme le montre Jacotot et comme le répète Rancière, l'égalité de compréhension donne de fait la possession et la maîtrise du logos, alors la critique des ordres dominants est possible et juste. Nous retrouvons le lien entre éducation et émancipation, et la possibilité politique ouverte à tous par l'égalité de chacun devant le logos, qui se transfère à l'action : « égalité de n'importe qui faisant n'importe quoi ». Rancière renverse les formules péjoratives par lesquelles les dominants ridiculisent les prétentions des revendications à prendre part au commun (n'importe qui, n'importe quoi) : n'importe qui, quoi qu'il fasse vaut autant que n'importe qui d'autre faisant autre chose<sup>225</sup>. L'affirmation de l'égalité des activités critique la hiérarchie des places, des rôles et des fonctions par laquelle se matérialise concrètement la hiérarchie des dominants et des sans-parts. Proclamer l'égalité n'est pas une pétition de principe, c'est un principe actif qui s'exerce en vue de contrecarrer le partage des activités et des actions, des pouvoirs et des capacités, que l'ordre institué hiérarchise selon le bon vouloir et la « nécessité » des dominants : prévalence des activités « nobles » sur les autres, des intellectuelles sur les manuelles, du spéculatif sur le commerce (ou l'inverse), de la recherche du vrai sur la production de l'illusion... Le principe inverse consiste à

---

<sup>224</sup> Jacques Rancière repère l'explicitation de cette pseudo-évidence chez Aristote et Platon (*La Méésentente*, op.cit., p.38).

<sup>225</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 39/40.

affirmer que dans toute activité s'exerce le pouvoir du logos, pouvoir de compréhension qui inclut celui de mettre en ordre le monde, et que l'égalité devant le logos<sup>226</sup> signifie l'égalité des ordres possibles, des *reconfigurations*. A ce premier palier, la parole partagée est d'abord compréhension, également répartie et ouvrant sur le pouvoir d'agir.

Le deuxième palier vers un partage de la parole commune consiste à définir le rapport au langage et à sa fonction de mise en ordre du monde comme une esthétique. Ce second palier est celui par lequel la parole est capacité de lecture. C'est l'activation du second pied du socle tripode de la pensée de Rancière, qui pose que le rapport entre éducation et émancipation passe par le développement de la capacité à savoir « lire » les mises en ordre du monde, c'est-à-dire à exercer sa capacité esthétique. Rancière insiste sur le rôle important de l'ouvrage de Schiller « Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme », grâce auquel, ajouté à ce qu'il avait appris de l'archive ouvrière, il a pu « penser une transformation des formes de l'expérience sensible en rupture avec tous les discours sur l'idéologie ou la méconnaissance, la reproduction et la distinction qui monnaient en définitive le point de vue des habitants du monde intelligible sur les malheureux prisonniers de la 'caverne' du sensible<sup>227</sup> ». Cette envolée presque lyrique dénonce les formes d'expérience sensible instituant la division entre les intellectuels savants (« les habitants du monde intelligible ») et les ignorants abusés par les illusions de leurs sens. Il ne s'agit pas que de l'opposition entre intellect et sens : dans ce glissement de l'emprisonnement vers l'émancipation, Rancière opère une relecture de l'expérience pour y détecter sous la couche « sensible » une couche discursive, organisatrice de cette expérience : l'accessible de l'expérience est rangé en catégories hiérarchisées – illusions, reproductions, distinction, idées – prédéterminées par les discours sur cette expérience. Le sensible n'est pas chez Rancière un niveau innocent, naturel, des corps immédiatement en relation avec le monde. Le sensible est déjà et toujours organisé politiquement, partagé arbitrairement entre ce qu'il faut percevoir ou dire

---

<sup>226</sup> Egalité manifeste dans la capacité de tout être humain à apprendre une langue, sa langue maternelle qui au départ lui est étrangère, et que personne ne lui enseigne. Sa capacité à la comprendre équivaut exactement à sa capacité à la posséder et l'exercer comme une mise en ordre du monde.

<sup>227</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 92.

et ce qui n'est ni entendable ni visible ni dicible – ce qu'il nomme *aisthesis*. L'éducation, le pouvoir d'émanciper, la capacité de relire autrement le partage institué du monde et son expérience, la parole partagée en somme, consiste d'abord à apprendre à « lire » : c'est-à-dire à reconnaître l'organisation imposée au sensible et à s'en extraire. L'ensemble constitué par l'expérience accessible, les discours qui la régissent et la hiérarchisent, et l'accord ou la critique de ces discours et de leur ordre, constituent ce que Rancière range sous le terme d'esthétique : « la texture sensible d'un temps », d'une époque, qui détermine quels actes et paroles sont reconnus comme faisant consensus ou rupture<sup>228</sup>. Il s'agit finalement de la manière dont à une époque donnée, est comprise et effectuée la capacité organisatrice du logos. Rancière le dit : la capacité de compréhension de la puissance du logos s'appelle *aisthesis*<sup>229</sup>, et la fonction du langage est de manifester une *aisthesis* partagée<sup>230</sup>. Une esthétique au sens de Rancière est un accord sur la manière dont les discours ordonnent le monde, sur ce qui fait sens, ce qui est perceptible, acceptable et sur ce qui est invisibilisé, ignoré ou inacceptable. Sans cet accord il n'y a pas de communauté de compréhension possible, puisque comprendre est comprendre de quelle manière il est convenu ici, ou là, que le langage ordonne les choses. Une esthétique partagée suppose donc un consensus sur la manière dont l'ordre est institué par le langage. Mais en même temps ce consensus peut être rompu, par l'effet de la capacité de chacun à maîtriser le langage et à « lire », c'est-à-dire à comprendre comment ordonner le monde par cette maîtrise : alors autant d'ordres différents apparaissent possibles, autant d'esthétiques que de manières d'ordonner le monde avec raison. La faculté esthétique que chacun possède également, lui permet de s'émanciper de la fausse nécessité de l'ordre institué.

C'est alors l'apparition du troisième déclencheur, palier de sortie hors du partage-distribution pour aller vers le partage comme mise en commun. Ce déclencheur est l'activation de la qualité dissensuelle de la parole : la parole comme dissensus fondamental. Résultant de l'exercice de la capacité esthétique

---

<sup>228</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 64.

<sup>229</sup> Tel que Rancière le repère chez Aristote, *La Mésentente*, op.cit., p. 38. Le terme *aisthesis* n'est pas le mot esthétique, mais ils se rejoignent cependant, et le livre de Rancière sur l'analyse des moments clés de l'histoire de l'art est précisément titré *Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art* (Paris : Galilée, 328p., 2013).

<sup>230</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente*, op.cit., 20.

d'ordonner le monde, elle est dissensus entre compréhensions différentes, qu'il faut comprendre comme divergences de fond entre des compréhensions, où comprendre vaut pour le sens fort : comprendre comment on peut organiser les choses par l'exercice du *logos*, de la raison et du langage. C'est ainsi que la dialectique dissensuelle entre compréhension et mésentente règne sur les scènes de paroles, et que le dissensus est le passage vers l'exercice de la faculté politique.

### *III. 6. - Mésentente sur la scène de parole*

La conception de l'esthétique comme organisation de la perception et de l'expression en catégories autorisées ou non (un « sensorium <sup>231</sup> ») est éminemment politique, car immédiatement litigieuse. Exercer ma propre faculté esthétique, comprendre comment le *logos* permet d'organiser le sens du monde, c'est immédiatement me dissocier de l'ordre institué qui voudrait, en imposant une manière d'organiser les choses à l'exclusion de toute autre, me priver de cette faculté ou la limiter. Prendre conscience de ma pensée esthétique, de ma compréhension d'une manière possible d'organiser le monde, c'est aussi être capable d'opposer une mise en ordre à une autre. C'est donc faire acte politique ; la politique est l'activité qui « fait voir ce qui n'avait pas lieu d'être vu, fait entendre un discours là où seul le bruit avait son lieu, fait entendre comme discours ce qui n'était entendu que comme bruit<sup>232</sup> ». Elle combat la nature foncièrement excluante de la communauté, qui ne peut déterminer son cadre de perception et d'expression que par différenciation. Entre cultures, entre communautés, entre ordres établis la mésentente ne peut que survenir, puisque ce qui est acceptable et reconnu ici comme discours ne l'est pas ailleurs où ce n'est que « bruit des corps » : le cas extrême de mésentente est le cas « où X ne voit pas que les sons émis par Y composent des mots et des agencements de mots semblables aux siens », c'est-à-dire où l'*aisthesis* de l'un n'est pas celui de l'autre, où l'horizon de compréhension de l'un diffère de celui de l'autre. La

---

<sup>231</sup> Sophie Berrebi, (2008), Jacques Rancière : Aesthetics is Politics, *Art and Research : A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, vol.2 n°1, été 2008, ISSN 1752-6388. Version remaniée d'un texte initialement paru sous le titre « Jacques Rancière: Esthetiek is politiek." *Metropolis M.* 26 2005/4, Aug/Sep, p. 64–72.

<sup>232</sup> Jacques Rancière, *La Mésentente*, op.cit., p. 53

mésentente règne, mais il n'y a pas lieu de hiérarchiser les horizons de compréhension. Il n'y a pas lieu de distinguer l'*aisthesis*, compréhension de ce qu'opère le logos dans le monde, et sa maîtrise. Le principe d'égalité amène Rancière à postuler l'égalité des horizons de compréhension, des modes de perception et des actions d'ordonnement du monde. Et c'est en se désolidarisant de la mésentente fondamentale, en faisant entendre une voix dissensuelle qui dénonce la mauvaise entente qui la bâillonnait, que la scène peut être reconfigurée. Le dissensus permet la sortie de la mésentente, le dissensus sur la scène de paroles porte sur la scène elle-même, sur l'accord implicite qui détermine quel ordre est appliqué sur cette scène dans l'exercice du logos. L'*aisthesis* de la compréhension s'augmente alors de l'action et de la maîtrise, et devient une esthétique, c'est-à-dire non seulement une perception et une compréhension, mais aussi une production de formes de transformation du sensible. La politique, comme principe d'égalité, et l'esthétique, comme mode partagé d'ordonnement du monde et de son expérience dicible, s'articulent alors finalement dans une bipolarité : politique de l'esthétique et esthétique de la politique. Elle a pour objectif de passer d'un premier partage de la parole, un partage qui se joue au niveau du sensible et qui sépare ceux qui parlent et sont écoutés de ceux qui ne font que du bruit avec leur bouche, à un second partage : le partage de la parole commune, où chacun est reconnu dans sa capacité esthétique à exercer la puissance du logos, c'est-à-dire à savoir comment l'exercice du discours met un ordre dans le monde et le fait reconnaître – mais alors le litige et le conflit entre les différentes manières de le faire est inévitable. Le litige est à la fois ce par quoi il est possible de se dissocier d'un partage arbitraire de la parole, et ce par quoi se reconnaît la possibilité d'un autre partage, qui consisterait à donner en partage la parole commune. Rancière critique donc d'abord une séparation en deux camps sociaux : le camp de ceux qui pensent et parlent et celui de ceux qui ne pourraient ni recevoir les paroles des premiers, dans l'incapacité de les comprendre, ni en émettre de recevables. Critique de la formule « d'où parles-tu », il la transforme en « depuis quel partage de la parole tu parles<sup>233</sup> ». Il y a un partage inégalement réparti, une distribution critiquable de la capacité à parler sur sa propre condition, et c'est

---

<sup>233</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p47-48

cette distribution prédéterminée que Rancière désigne et critique. Ce partage « injuste », inégal, c'est d'abord pour Rancière le partage entre l'univers matériel et l'univers intellectuel, entre un univers sensible et un sens qu'on pourrait lui donner. Les ouvriers, les artisans, les manuels, sont ainsi prioritairement désignés comme ceux qui n'ont pas le pouvoir de produire le sens, séparés des intellectuels par une hiérarchie rigide. Leur parole n'aurait pas le pouvoir de produire du sens, seulement celui d'exprimer une plainte, un affect, un sentiment.

Le partage est ainsi d'abord une donnée du social et son principe politique primaire. C'est un principe de division, un principe hiérarchique qui sépare ceux qui sont autorisés et les autres, ceux qui ont la parole et ceux à qui on la confisque. Principe d'inégalité, de supériorité et d'infériorité, que Rancière voit comme une constante humaine, et qu'il qualifie de passion, une passion « primitive ». La passion de l'inégalité, par confort, et parce qu'il est « plus aisé de se comparer », pousse chacun à chercher ses inférieurs pour leur démontrer leur infériorité – et du même coup sa propre supériorité. Elle pousse de façon insidieuse les esprits supérieurs à se laisser réduire par orgueil, par dédain de s'abaisser à affronter d'égal à égal ceux qu'ils considèrent comme leurs inférieurs. Rancière voit la source de cette passion de l'inégalité dans la paresse qui retient l'intelligence, distraite de l'effort à fournir pour considérer l'égalité, pour maintenir le principe de l'égalité entre toutes les intelligences. Cette passion inégalitaire est un « défaut », au sens propre : un manque de volonté, une « distraction » de la volonté qui cesse son effort d'attention. Cette passion, ce désir d'être supérieur à Autrui, entraîne fatalement la soumission à sa loi : c'est le principe politique primitif, par défaut, celui qui justifie les lois et les conventions par la nécessité de réguler la passion de dominer<sup>234</sup>. Traiter du litige autour du partage du sensible signifiera par exemple traiter du rapport entre le fait d'avoir ou de ne pas avoir le temps et le fait de pouvoir ou de ne pas pouvoir penser<sup>235</sup>.

Rancière s'attache principalement aux modalités par lesquelles la parole de ceux qui sont pris dans un sensible donné, peut passer du statut d'empêchée à celui d'entendue. Ces opérations, qui consistent à rendre visible (ou audible, ou

---

<sup>234</sup> Jacques Rancière, *Le Maître Ignorant*, op.cit., p 134-135

<sup>235</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p 125

perceptible) ce qui ne l'était pas, sont « poétiques » et s'opposent aux opérations « savantes », qui consistent selon Rancière à révéler l'invisible caché par le visible. Il faut lire ici l'opposition entre la prétention savante à savoir ce que les non-savants ne peuvent voir, et le poétique qui consiste à savoir ouvrir les yeux à tous ; une opération d'éveil contre une opération de révélation, une conscience contre une connaissance. Le poétique se situe à l'articulation du sensible et de son sens, « qu'on peut transformer en les disjoignant et en les recomposant<sup>236</sup> », mais en restant au même niveau, alors que le savant sépare l'intelligible du sensible, et attribue un sens au sensible hors de son expérience, par la séparation instituée entre la possibilité de dire le sens et celle de vivre le sensible. « Partage du sensible » chez Rancière signale ce niveau unique où le sensible est à la fois vécu et partagé, c'est-à-dire à la fois éprouvé et dit, désigné, nommé et distribué.

Contre la mésempente, l'entente, au sens d'accord, qui sous-tend l'idée de partage au sens de mise en commun, correspond à donner de l'attention à la parole de chacun. La distribution inégale de la possibilité de parler est une distribution inégale de l'écoute accordée aux paroles, une répartition inégalement attribuée de l'entendre, qu'il est pensable de reconfigurer. Par exemple, « la puissance que l'on se donne en supposant que l'autre vous entende <sup>237</sup> » est la puissance d'accéder à un autre mode de partage de la parole.

Les différents sens d'entendre : percevoir, comprendre, s'accorder, sont ainsi pour Rancière le nœud polémique, la dimension sensible et conflictuelle de la politique<sup>238</sup>. La notion de partage relie ce nœud polémique à un autre, celui de la mésempente. Rancière explique qu'il a dû pour les besoins de la traduction remplacer le mot mésempente par le mot dissensus<sup>239</sup>. Mais mésempente recouvre mieux l'idée de partage mal partagé, comme une entente mal entendue, absente, au contraire du partage redistribuable, dont la reconfiguration ouvre sur une possibilité d'entente.

---

<sup>236</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p 172.

<sup>237</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p 131.

<sup>238</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p 151.

<sup>239</sup> Ibid.

## *Conclusion*

En résumé, la dynamique de passage d'un partage à l'autre est activée par la mise en oeuvre de trois qualités ou capacités fondamentales : égalité, esthétique et dissensus, appliquées à la compréhension de la question du langage et de sa fonction. Son programme esthétique-politique peut être concentré en une formule : le jeu social consiste en un consensus autour de la répartition et du partage inégalitaires de la capacité de compréhension du monde sensible et de sa mise en ordre. La suspension et la disruption de ce consensus par des dispositifs esthétiques permettent au politique de s'exercer en vue de l'établissement d'un véritable partage du commun.

Ce programme implique une scène<sup>240</sup> : ce sont des « scènes de paroles », scènes concrètes sur lesquelles se déroule cette dramaturgie du passage d'un partage à l'autre, par la parole échangée, reconnue ou ignorée, portant sur la compréhension partagée – ou sur son opposé la mécontente. Les scènes de paroles sont donc des scènes politiques et esthétiques où se jouent la capacité et l'autorisation de parler et d'être entendu comme un interlocuteur valable.

Elles comportent plusieurs dimensions, dont je m'attacherai à quelques principales, importantes à considérer pour l'examen concret des scènes de paroles expérimentales que j'étudierai.

D'abord, la scène s'organise et se manifeste autour des manières dont sont distribués et autorisés les emplacements des corps et leurs attitudes, les perceptions et les interprétations, les gestes, les distributions des temps et de l'attention... Comportements, gestes, mouvements, pensées, souvenirs, perceptions, sons, durées, rythmes, regards, chaleur, distances des corps habités sont convoqués dans leurs interactions. Au-delà de l'enjeu de compréhension partagée du monde et de sa mise en ordre, il s'agit de formes

---

<sup>240</sup> La notion de « scène » est le point de départ et d'appui de la pensée de Rancière, en tant que concept et méthode, qu'il commente longuement, en particulier dans *La Méthode de l'égalité*, op.cit. p. 122 et sq.



de vie, de styles d'existence, correspondant à autant de compréhensions différentes, de conceptions du monde, que de participants à la scène, autant d'*aisthesis* qui consistent en 'esthétiques de vie'<sup>241</sup>. Toute scène de parole est une esthétique, sur laquelle d'autres esthétiques de vie possible trouveront ou pas à s'exprimer les unes par rapport aux autres.

Mais la scène n'est pas que de parole. Sur cette scène, je donne voix, mais surtout je donne corps, existence. « Voix » n'est pas simplement sonorité, pas seulement langage parlé. Parce que ma capacité de parole se joue sur le terrain du 'partage du sensible' elle élargit la scène de parole à ses dimensions non parlantes, muettes<sup>242</sup>, à de multiples niveaux de sens, d'expression, de conventions, de comportements, de gestes, de formes, implicites autant qu'explicites, qui fondent la possibilité d'une compréhension partagée des situations (common understanding). Loin d'être des abstractions conceptuelles, ces niveaux de compréhension partagée sont concrètement vécus et expérimentés au niveau sensible. Sensible ne signifie pas uniquement physique, physiologique ou psychologique. Rancière constitue le concept de 'sensible', comme l'espace vécu du partage des places et de la distribution des participations. Cet espace n'est pas seulement physique, c'est un espace mental et commun, partagé, qui consiste en perceptions et en capacités de percevoir. Le sensible est ce que je perçois, mais ce que je perçois ne coïncide pas nécessairement avec ce que je suis autorisé à percevoir. Seul ce qui peut être entendu et accepté comme tel est recevable, et le partage du sensible consiste à m'attribuer des capacités de perception et d'expression plus ou moins limitées : les moins dotés sont aussi ceux qui n'ont pas droit à décider de cette répartition. Par mon intrusion sur la scène des discours ordonnateurs du sensible, je peux faire entendre à la fois comment le pouvoir réduit arbitrairement le sensible à ce qu'il est bon ou non d'en percevoir, et comment d'autres perceptions et compréhensions du sensible sont possibles, dissensuelles par rapport au

---

<sup>241</sup> Rancière pose ailleurs comme centrale, sans vraiment en faire un concept actif, la notion de mode de vie, de style de vie. Voir par exemple *La Méthode de l'égalité*, *op.cit.*, p. 297. Je reviendrai sur cette notion et sur sa place dans la pensée de Rancière.

<sup>242</sup> Je pourrais suggérer ici que Rancière fait un retour dans toute son œuvre aux puissances du cinéma muet, mais un cinéma muet augmenté du parlant. « La coupure du parlant [...], en donnant la parole au cinéma, lui a permis de donner un rôle au silence. [...] En un sens elle a libéré l'image et le mouvement d'être un langage » *La Méthode de l'égalité*, *op.cit.*, p. 246.

consensus sur lequel s'appuie la répartition en place. Par cette insertion du corps et de son existence, je donne ainsi voix non seulement à ma perception et ma compréhension, mais aussi et du même coup à la répression et au silence dont elles faisaient l'objet. Ces dimensions silencieuses de la scène de parole sont elles-mêmes ordonnées en catégories reconnues, partagées, opérantes (le non-verbal versus le verbal, l'émotionnel et l'affect, l'empathique), et en autres refoulées, non dites, ignorées – qu'il me faudra repérer et exprimer.

Ensuite, au-delà de l'opposition parlant/silencieux, se pose la question de l'horizon partagé de compréhension et d'énonciation, la question de l'*aisthesis* commune de la scène. Espace mental et physique, la scène est déjà en soi une norme partagée, un partage du sensible qui définit l'acceptable et le refoulé, le visible et l'invisible, le dicible et l'indicible. Elle pose donc un problème épistémologique : sur quelle scène une critique de l'ordre (de la *mise en scène*) est-elle possible, si toute scène est déjà et avant tout, ordonnée, partageant le sensible selon des règles imposées ?

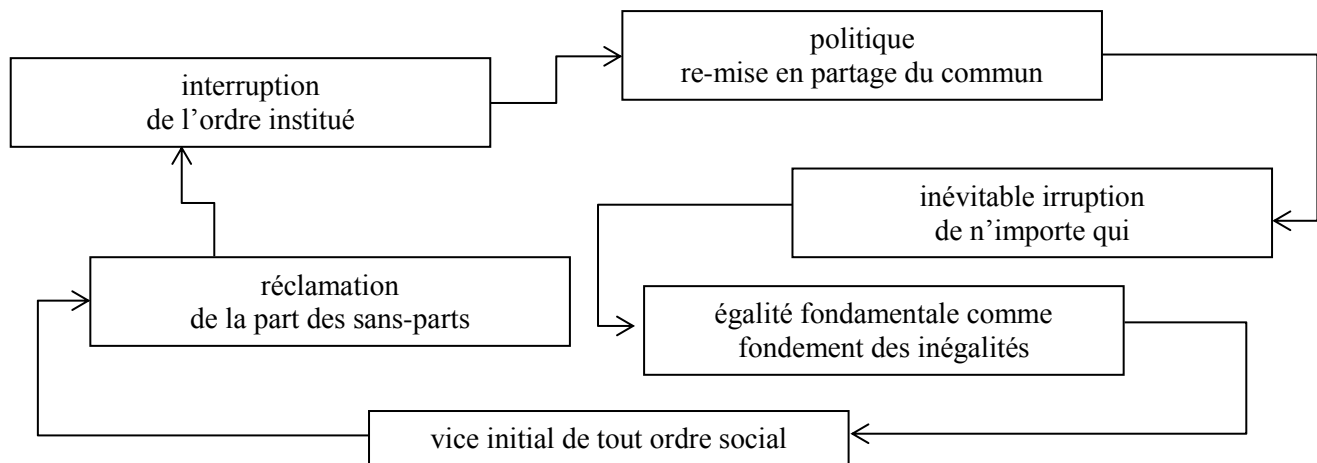
Enfin la scène est partagée, certes, sans quoi elle ne serait pas une scène. Mais le partage est (toujours et d'abord) un litige, qui porte sur la scène de parole elle-même. « La méésentente porte sur ce que c'est qu'être un être qui se sert de la parole pour discuter <sup>243</sup>». Dans toute situation de parole, de partage de parole, la méésentente est inévitable, car il y a toujours litige sur ce que c'est que prononcer des mots qui aient du sens pour la communauté. « Dissensus » nomme le moment où le litige advient, entre ceux qui dénie cette capacité à d'autres, et ceux qui réclament réparation du tort qui leur est ainsi fait. « La discussion du tort concerne la situation de parole elle-même et ses acteurs <sup>244</sup>». Une scène de parole est donc avant tout un partage litigieux portant sur la scène elle-même. C'est le litige lui-même mis en scène, un litige qui puisse, par cette mise en scène, être partagé enfin : le partage comme forme sensible du litige.

---

<sup>243</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 14.

<sup>244</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 49.

Je vais donc m'occuper dans la suite de ces dimensions de quelques scènes de paroles, où se jouent le partage et la reconfiguration des possibilités concrètes de revendiquer et d'exercer son droit à parler et à être entendu, et en particulier du rapport entre leurs dimensions esthétique et litigieuse.



**Figure 7** - La méthode programmatique de l'égalité.

## Chapitre Trois : Dispositif méthodologique.

*« C'est que toute situation est susceptible d'être fendue en son intérieur, reconfigurée sous un autre régime de perception et de signification. Reconfigurer le paysage du perceptible et du pensable, c'est modifier le territoire du possible et la distribution des capacités et des incapacités. Le dissensus remet en jeu en même temps l'évidence de ce qui est perçu, pensable et faisable et le partage de ceux qui sont capables de percevoir, penser et modifier les coordonnées du monde commun. »*

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p.55.

*« L'homme est un être qui sait très bien quand celui qui parle ne sait ce qu'il dit ».*

Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, p.99.

### I. Applicabilité de Rancière ?

C'est de penser la pratique qu'il va s'agir ici. Ce chapitre décrit la conception et la mise en place d'un dispositif esthétique qui tente de « reconfigurer la scène de parole », concrètement, dans de petits groupes au sein d'organisations, par le moyen d'une mise entre parenthèses, une suspension des règles habituelles de conversation et de discussion. Comme je l'ai exposé rapidement dans mon introduction, il s'agissait pour le groupe d'artistes que j'avais réuni en 1998<sup>245</sup>, d'intervenir au sein d'entreprises (ou autres organisations), dans des situations de discussions sur des questions problématiques, et d'aborder ces situations par

---

<sup>245</sup> La fin des années 90 et le début des années 2000 étaient celles où Jacques Rancière publiait nombre de ses ouvrages traitant du rapport entre politique et esthétique : *La chair des mots – Politique de l'écriture*, 1998. *La parole muette – Essai sur les contradictions de la littérature*, 1998. *Le Partage du sensible*, 2000. *L'inconscient esthétique*, 2001. *La fable cinématographique*, 2001. *Le destin des images*, 2003. *Malaise dans l'esthétique*, 2004. Plus tard viendront : *Le Spectateur émancipé*, 2008. *Aisthesis – Scènes du régime esthétique de l'art*, 2013.

un dispositif à la fois fonctionnel et esthétique (ce qui signifiait alors pour nous : pensé soigneusement en tant que forme, et mis en scène). Ce dispositif avait été conçu en 2002-2003 par cinq artistes réunis au sein du collectif Accès Local. Plasticiens, graphiste, vidéaste, scénographe, sculpteurs<sup>246</sup>, nous nous étions rencontrés autour de l'envie d'intervenir dans des organisations non artistiques et d'en influencer le fonctionnement, en particulier en interrogeant les formes du pouvoir, de l'accord et du conflit. J'avais fondé ce collectif en 1998 comme une branche de ma société Grore (Groupe de Recherches). Plongés dans une atmosphère de questionnement sur l'art et son autonomie, sur le politique, sur l'émancipation et sur la participation aux évolutions de la société, nous envisagions d'intervenir dans les entreprises et les organisations pour y opérer ce que nous n'appelions pas encore une suspension, mais qui s'y assimilait. Cette « suspension », ce dérèglement (nous parlions « d'introduire de la perte dans les processus de production »), voulait délibérément porter sur les moments de discussion dans des buts de prise de décision, d'orientation stratégique ou de résolution de situations problématiques. Mon expérience du fonctionnement de notre groupe d'artistes et la manière dont s'y prenaient les décisions, dont s'y déroulaient les avancements de projets, m'avaient mené à penser que les modalités de prise de parole, de communication, de contrôle et d'écoute y étaient différentes de ceux que je connaissais dans d'autres types d'organisations. S'ils étaient en parties spécifiques à notre groupe, ils présentaient aussi des similitudes fortes avec des comportements que je pouvais observer dans le milieu de l'art en général et dans d'autres groupes d'artistes que je côtoyais. Ces modalités d'échange, de prise de décision et de gestion du groupe et de ses projets, orientées vers un objectif de production et sa reconnaissance à l'extérieur, pouvaient-elles être transférées à des groupes non artistiques ? Cette question revenait à se demander si et comment d'autres manières de faire pouvaient être introduites dans des organisations par ailleurs très formatées, organisées rationnellement autour d'objectifs de productions « utiles » et de rentabilité financière. Nos interventions visaient ainsi explicitement à insérer des modes de fonctionnement différents au sein de l'activité dite « normale » des entreprises, et à en suspendre les fonctionnements « normaux » pour en essayer

---

<sup>246</sup> Ce groupe d'artistes était composé de Mathias Delfau, Aline Girard, Patrice Gaillard et Claude, et moi-même.

d'autres. Je proclamais à l'époque : « Accès Local : des méthodes artistiques pour des situations non-artistiques, des méthodes non-artistiques pour des situations artistiques<sup>247</sup> ». Comme je l'ai rappelé en introduction, deux points retenaient mon attention : d'une part la communication dans les groupes de discussion, telle qu'elle se déroulait autour du dispositif introduit, me semblait avant tout une activité de construction et de mise en partage du commun. Quel rôle joue dans ces constructions l'élément esthétique et en particulier quel est son éventuel rôle de suspension de la norme (je parlais de « modulation de la norme<sup>248</sup> ») ? D'autre part le désaccord, les divergences de points de vue, le conflit, semblaient inséparables de cette « construction du commun », et si j'en croyais mon expérience dans un groupe d'artistes, semblait même un moyen efficace d'y parvenir. Expérimenter concrètement sur ces questions avait pour but d'approfondir et de tenter de répondre à ces interrogations.

Mon programme était ainsi l'étude de situations où des dispositifs esthétiques suspendent l'ordre ordinaire réglant les discussions et le remplacent par un autre, pour examiner la capacité de ces dispositifs à installer un partage de la parole moins autoritaire, qui fasse moins violence aux paroles des uns pour le profit des autres. Est-il possible par le moyen de l'art d'instaurer un partage de la parole « non-violente », de suspendre le mode dominant de répartition et de circulation de la parole, pour en instaurer un autre, plus ouvert et moins contrôlé ?

### *1. 1. - La notion de dispositif*

Cette intention délibérée visant à plus de circulation et moins de domination semble a priori contradictoire avec la notion de dispositif telle qu'elle s'est répandue dans le domaine des sciences sociales, principalement depuis les années 70 à la suite de la compréhension du terme qu'en a forgée Michel Foucault, qui renvoie à la notion d'exercice d'un pouvoir diffus, intériorisé et

---

<sup>247</sup> Cité par Martin Ferro-Thomsen, op.cit.

<sup>248</sup> J'avais donné en 1994-95 à l'Université de Paris 8, dans le département Arts Esthétique Philosophie, sous la direction de Jean-Claude Moineau, un cours intitulé « Production par modulation de la norme ».

ubiquitaire<sup>249</sup>. Un dispositif est un assemblage hétérogène de savoirs, de pratiques, de discours, de techniques, auxquels s'ajoutent aussi bien « des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des mesures administratives, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques. Bref, « du dit aussi bien que du non-dit »<sup>250</sup>. Un dispositif est ainsi principalement une association d'éléments hétérogènes reliés les uns aux autres, qui véhicule et permet la réalisation d'une intentionnalité souvent mal définie, peu explicite, et brouillée « par les conséquences inattendues qui émergent pendant sa mise en œuvre<sup>251</sup> ». L'œuvre de Foucault a été centrale pour le repérage de tels dispositifs dans l'exercice d'un contrôle plus ou moins flagrant des sujets (contrôle disciplinaire de l'asile du XVIIIe, des prisons). Le fait que je désigne mon intervention du terme de « dispositif », renvoyant effectivement à un assemblage hétérogène de techniques, de protocoles, de règles et de non-règles, de discours et d'actes, convoque ainsi presque automatiquement la notion d'exercice diffus d'un pouvoir omniprésent que Foucault a repérée. Se pourrait-il que mon dispositif exerce en réalité le pouvoir qu'il semble chercher à déconstruire ? Je garde cette interrogation en tête, elle constituera même un filigrane entêtant, insistant, dérangeant, tout au long de ma recherche. Mais pour l'instant je n'emploierai le terme de dispositif que dans son sens technique : un appareillage, comportant diverses facettes, techniques, protocolaires, formelles, conceptuelles. J'entends « appareillage » comme condition technique d'apparition des arts et des savoirs : les valeurs esthétiques et éthiques des époques successives ne se dispensent jamais d'un appareillage technique d'apparition, de perception et de diffusion des phénomènes dignes d'être vus et montrés (Jean Louis Déotte<sup>252</sup>).

« Dispositif » est aussi un terme employé par Rancière, mais dans une intentionnalité tout à fait différente qui désigne les dispositifs susceptibles de réaliser le programme d'émancipation de sa méthode de l'égalité. Rancière appelle ainsi « dispositifs de subjectivation » les modalités d'expérience

---

<sup>249</sup> Michel Foucault, 1976, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Gallimard. Giorgio Agamben, 2007, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Rivages Poches.

<sup>250</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, op.cit., p.300.

<sup>251</sup> Philippe Zittoun, *Dispositif*, GIS Participation et démocratie, notice de dictionnaire en ligne, page consultée le 28/02/2014, <http://www.participation-et-democratie.fr/node/1314>

<sup>252</sup> Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil : Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

particulières ayant le pouvoir de mener à une répartition de la participation et de la parole sans exclusion aucune, ou du moins capable de réparer l'exclusion. Il précise : « Par subjectivation on entendra la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation ». Ces actes sont concrets de deux façons au moins : d'une part en réalisant une intensification des cas de litige et de matérialisation du tort<sup>253</sup>, par une multiplication « d'événements de paroles, c'est-à-dire d'expériences singulières de litige sur la parole<sup>254</sup> ». D'autre part en effectuant un bouleversement dans l'ordre des corps et des existences<sup>255</sup>, au niveau du régime sensible qui leur est donné en partage et qu'ils critiquent, un bouleversement qui « défait et recompose les rapports entre les modes du *faire*, les modes de l'*être* et les modes du *dire* [...], les rapports entre les espaces où l'on fait telle chose et ceux où on en fait une autre, les capacités liées à ce faire et celles qui sont requises pour un autre<sup>256</sup> ». Il qualifie la répartition de ces espaces et de ces capacités comme le « partage du sensible ». Par sa référence fréquente à des actions artistiques, et par sa qualification de la politique du partage du sensible comme « esthétique », Rancière semble suggérer que ces dispositifs seraient d'ordre esthétique, voire artistique. Mais ni la détermination concrète de tels dispositifs, ni leur manière d'opérer la reconfiguration souhaitée, ne sont précisées par Rancière, même au plan de l'action politique de terrain. Pour ce qui est de la réalisation de son programme, qui doit advenir au niveau du partage du sensible, Rancière énonce simplement la nécessité de reconfigurer, de renommer, de réhabiliter les paroles ignorées, dans une « logique esthétique où il ne s'agit pas de soustraire au visible mais de reconfigurer les rapports entre le visible et le dicible<sup>257</sup> ». Il parle de « révolution esthétique » qui « prend en compte toute une série d'effets de transformation des mondes vécus, donc de la distribution entre ce dont les gens sont capables et ce dont ils sont incapables, qui est incapable et qui est capable<sup>258</sup> ». Les exemples qu'il cite d'artistes ou d'œuvres opérant comme dispositifs de reconfiguration et d'émancipation, sont

---

<sup>253</sup> Thomas Bolmain, De la critique du “procès sans sujet” au concept de subjectivation politique. Notes sur le foucauldisme de Jacques Rancière, *Dissensus– Revue de philosophie politique de l'ULg* – N°3 – Février 2010 – pp. 176-198.

<sup>254</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 61.

<sup>255</sup> Th. Bolmain, op.cit.

<sup>256</sup> Jacques Rancière, *La Méésentente*, op.cit., p. 65.

<sup>257</sup> Jacques Rancière, *La Mééthode de l'égalité*, op.cit., p. 243.

<sup>258</sup> Ibid. p.105.



décrits comme « des modes de présentations sensible qui brisent les cadres même de la représentation », leur action serait de « faire voir des choses qu'on ne voyait pas, déplacer la manière dont les corps sont présents et représentés en face de nous, dont leur puissance ou leur impuissance est mise en scène<sup>259</sup> ». Mais comment ces œuvres réussiraient-elles à opérer ces déplacements de la perception, en quoi leurs modes d'action différeraient-ils de modes de dénonciation discursifs, politiques, journalistiques, militants, ou revendicatifs ? Quels mondes de formes, de temps et d'espaces sont-ils concrètement déplaçables, et déplacés par quelles actions ?

### *1. 2. - Dispositif littéraire ou expérimental ?*

La transformation des incapacités en pouvoir d'agir, les reconfigurations concrètes de manières de dire, de penser et de faire, adviennent chez Rancière dans le champ du texte et de la littérature – qui ne se limite pas aux livres, puisque la parole chez Rancière est le lieu originel de la « littérarité » du sujet, le lieu d'expression de sa « capacité littéraire ». Le caractère littéraire de tout être humain est manifeste d'abord par sa parole, avant de se transcrire dans le texte. La parole possède par essence un caractère littéraire, et ce caractère se transpose littéralement à sa forme. Qu'elle soit énoncée dans des moments mémorables et relatés par l'écrit, ou qu'elle soit une « parole » écrite (correspondances), déjà texte dès son émission, la parole et sa répartition sont chez Rancière affaire de littérature. C'est par l'étude de textes qu'il a découvert le caractère égalitaire, selon lui, de la capacité de juger (capacité esthétique) ; c'est dans ces mêmes textes<sup>260</sup> qu'il a « re-lu » l'histoire des mouvements ouvriers. La lecture est au cœur de la méthode de l'égalité, et c'est par l'exercice et l'effort de la lecture que s'émancipent les sujets ranciériens. C'est par le texte et par l'écriture que Rancière étudie les partages de la parole sur la scène sociale, et non par l'observation directe de situations concrètes. La nature des moments de reconfiguration qu'il étudie, moments dispersés dans l'histoire, non seulement histoire des mouvements ouvriers des débuts de l'industrialisation, dont il opère

---

<sup>259</sup> Ibid., p.289.

<sup>260</sup> La lecture ranciérienne de ces textes du XIXème siècle est relatée dans son livre fondateur *La Nuit des prolétaires* (Paris : Hachette, 1981, 451 p.).

d'abord la relecture, mais aussi histoire antique, révolutionnaire ou récente, le mène naturellement à passer par les textes pour les approcher. Pour ce qui est des interventions d'artistes, Rancière raconte leurs œuvres et leurs effets, plus qu'il ne les montre. Il en commente les significations plus que les formes : c'est encore ici le registre de la textualité qui opère, et de la lecture. La « lecture du texte » est portée par Rancière au sommet de la connaissance critique, le « texte » à déchiffrer consistant en la situation, les actes, l'organisation esthétique du monde : un texte au sens large, dont la « lecture » au sens de perception-interprétation constitue le mode d'être-au-monde social – ce qui place curieusement Rancière dans une sorte de postmodernité engagée. Il est frappant de constater à quel point ce philosophe cité par tant d'activistes, d'artistes, de militants commente peu de situations contemporaines concrètes qu'il aurait observées directement. Il en va pourtant de l'opérationnalité de sa pensée politique : comment dans les situations concrètes opérer ces reconfigurations, comment fonctionnent ces « dispositifs de subjectivation » et en quoi ils consistent matériellement – quels sont les supports, les conditions, les organisations sensibles des espaces et des temps qui permettront un retournement de la parole, un bouleversement de son sens de circulation. Qu'en est-il du mode expérientiel et expérimental ?

Ce sont précisément à des situations concrètes et actuelles que je veux m'intéresser, et aux conditions matérielles dans lesquelles un partage de la parole se voit éventuellement modifié (reconfiguré) par une intervention appareillée : ma méthode ne sera pas littéraire, elle sera expérimentale.

### *1. 3. - Applicabilité empirique*

En me donnant comme objet l'étude de scènes de paroles concrètes et de leur reconfiguration suite à l'intervention de dispositifs artistiques, je place l'étude de cas au cœur de ma méthode, empirique et descriptive au lieu de philosophique et littéraire. La nature de la reconfiguration de la scène de parole qu'opère mon dispositif expérimental (ou qu'il cherche à opérer) doit être examinée de près : relève-t-elle de la signification politique que Rancière attribue au terme « reconfigurer », redistribuant la parole selon une répartition moins

autoritaire et moins contrôlée ? Cette hypothèse soutient ma recherche dès l'origine et la théorisation effectuée par Rancière me permet de la reformuler : si une reconfiguration du partage de la parole se produit, ce serait parce que se révèle, dans l'expérience du dispositif lui-même, la possibilité même de reconsidérer la distribution imposée, la possibilité pour chacun de penser et proposer une autre distribution, une autre mise en ordre du monde social et de la répartition des places, du dire et du faire. Quel rôle jouent l'artistique, le sensible, la plasticité, dans ces dispositifs ? Si Rancière place esthétique et politique sur le même plan, il reste évasif sur comment la qualité artistique, au sens de plastique et sensible, intervient dans leur action « reconfigurante », bien qu'il cite de telles expérimentations artistiques dans le domaine social, celles de Campement Urbain par exemple<sup>261</sup>. Or c'est précisément comment mon intervention artistique agit que je veux déterminer, si toutefois un re-partage de la parole a lieu dans le sens de la reconfiguration.

En termes ranciériens, l'hypothèse que je mets à l'épreuve concerne donc l'éventuelle ouverture, qu'opérerait l'art, à d'autres possibilités de mises en ordre du monde, par la convocation de la capacité esthétique de chacun. Il en résulterait la reconfiguration des possibilités concrètes de revendiquer et d'exercer son droit à parler et à être entendu, et de là une forme de partage de la parole plus ouvert, moins autoritaire et moins violent.

La question renvoie à celle de l'applicabilité de la pensée de Rancière, et de l'opérationnalité du concept de partage de sensible dans l'art, dont il dit lui-même : « Pour tous les gens qui lisent *Le Partage du Sensible*, qui le citent et en font usage, ce qu'ils entendent véritablement par là me reste relativement obscur. [...] Il y a un certain lyrisme du sensible, quelquefois un croisement entre cela et une formation marquée par la phénoménologie qui est assez prégnante dans certains de ces milieux [artistiques]. Il y a parfois l'idée que de toute façon la politique est dans le sensible donc que l'art fait directement de la politique. [...] Il y a mille manières de l'interpréter, soit dans le sens où de toute façon on fait de la politique, soit au sens où il est à nouveau prouvé que l'art a une tâche politique, ce qui veut dire qu'on peut le reprendre dans des formes traditionnelles de l'art

---

<sup>261</sup> Groupe artistique actif durant les années 90, animé par Sylvie Blocher. Une de ses actions en Seine Saint Denis est relatée par Rancière dans *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.70.

critique ou activiste<sup>262</sup> ». Le « partage » et le « litige » que je mentionne ont-ils un rapport avec les concepts fondamentaux convoqués par Rancière ? Loin de questionner l'institué et le consensus, je me suis peut-être en réalité consacré à leur maintien, à leur défense... Interroger mes expérimentations par le moyen des concepts de partage du sensible et de reconfiguration consistera aussi à questionner de manière critique leur dimension politique. « Quelquefois aussi passe malgré tout le message selon lequel il faut repenser à la fois l'idée de l'art au service de la politique et celle des dispositifs censés produire des effets politiques<sup>263</sup> ».

La méthode que je suivrai sera donc dans un premier temps empirique et descriptive. Dans un deuxième temps, en m'appuyant sur les concepts de partage, de litige, et de reconfiguration avancés par Rancière, je reviendrai sur la description pour l'interroger et l'approfondir. C'est cette méthode d'analyse qu'il me faut maintenant préciser. Les critères de réponses à ma question (l'intervention d'un dispositif artistique permet-il l'instauration d'un partage de la parole moins violent que le rapport autoritaire institué par les dominants) sont explicités par Rancière en tant que « production par une série d'actes "esthétiques" d'une instance et d'une capacité d'énonciation », « densification et multiplication des cas de litige », « bouleversement des modes de dire et de faire », « reconfiguration des rapports entre visible et dicible, entre capacités et incapacités », ces effets devraient établir le caractère « reconfigurateur » (émancipateur) de mon expérimentation. Je chercherai à déterminer par quels moyens, artifices, formes et informes, se produirait – éventuellement – une telle reconfiguration. Alors seulement j'aurai, peut-être, réuni des éléments pour pouvoir « repenser les dispositifs censés produire des effets politiques », en particulier les dispositifs artistiques et leurs caractéristiques plastiques.

Avant de décrire ma méthode d'analyse, je dois cependant d'abord donner plus de précisions sur le dispositif, et sur la manière particulière par laquelle il agit, opérant délibérément une rupture de la règle conventionnelle.

---

<sup>262</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 303-304

<sup>263</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 303-304

## II. Un Dispositif de rupture des habitudes

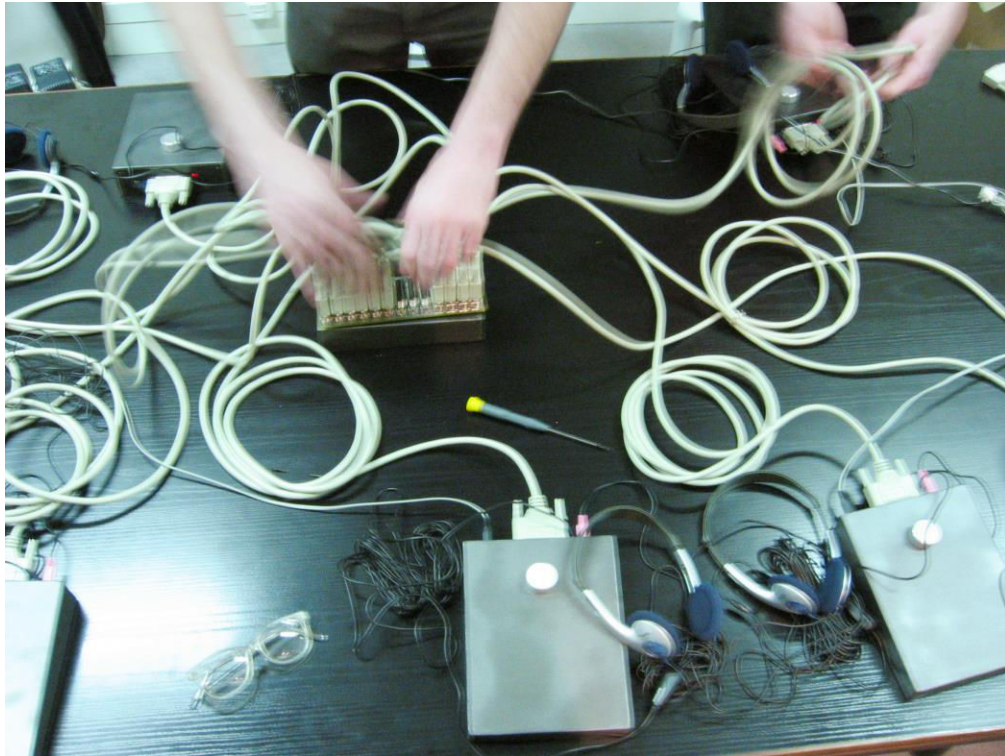
Le dispositif « Simulation » est supposé produire des effets « politiques » dans la mesure où il suspend la manière usuelle d'organiser la conversation, et où cette interruption permettrait d'autres types d'échanges. Il ne prétend cependant pas proposer une modification définitive des modalités de discussion, mais simplement proposer de « simuler » des conditions autres d'échange et de circulation de la parole. « Simuler » est ici à entendre comme dans l'expression « simulateurs de vol » : le nom du dispositif renvoie à ces situations artificielles où l'on peut expérimenter sans risque des conditions atypiques, complexes et aux effets mal connus.

Pour suspendre donc momentanément les habitudes usuelles de discussion et « simuler » d'autres conditions de parole, le dispositif technique suivant fut imaginé.

Imaginez une table de réunion, douze personnes installées tout autour. La salle est assez grande, plus que pour une réunion de cette taille, parce que la table est plus grande (elle mesure environ 5 à 6 mètres sur 2), et par conséquent les personnes sont plus écartées les unes des autres que d'habitude. Chacune est équipée d'un casque audio, d'un microphone de type cravate, et devant elle sur la table est disposée une console au format proche du A4. Sur chaque console, un gros bouton circulaire, sans autre indication qu'une ligne noire sur un de ses rayons. Au milieu de la table, un boîtier d'où sortent douze câbles gris de type câble d'imprimante à 25 broches, de ceux utilisés jusque dans les années 2000. Chaque câble connecte chacune des douze consoles au boîtier central, qui les connecte ainsi toutes ensemble.



**Illustration 24** : Accès Local, *Simulation Octopus*, connecteur central.



**Illustration 25** : installation du dispositif.



**Illustration 26** : Console individuelle et son sélecteur rotatif.

Chaque participant, équipé d'un casque et d'un micro, se trouve donc connecté à chacun des onze autres. Mais le dispositif ne permet d'entendre dans le casque audio que la voix d'un seul à la fois. Les consoles sont là pour que chacun puisse choisir qui il entend. Le bouton rotatif, cranté, à douze positions, indique approximativement qui on entend, par la ligne noire qu'il porte sur son rayon, pointée dans une des douze directions autour de la table. C'est la première « règle » que les participants ont à suivre : choisir à l'aide de leur console et du bouton cranté qui ils souhaitent écouter. « On choisit qui on écoute ». La conséquence, puisque chacun choisit qui il écoute, est que je ne

peux m'adresser qu'à celui ou celle qui a d'abord choisi de m'écouter : si il ou elle est connecté(e) sur un autre participant, il/elle ne m'entendra pas lui parler. Si je peux choisir qui j'écoute, je ne peux ainsi décider a priori à qui m'adresser :

« On choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse »,

telle est la formule choc, un peu slogan, qui condense le dispositif.



**Illustration 27** : Simulation 23/07/2004. Au premier plan, le connecteur Octopus.

La scène se présente donc ainsi : douze participants autour d'une table, chacun équipé d'un casque audio et d'un micro-cravate, manipule un boîtier de commande devant lui, par lequel il peut choisir qui écouter. Il ne peut s'adresser qu'à ceux qui choisissent de l'écouter ; de même, ne peuvent lui parler que ceux qu'il a choisi d'écouter. Deux participants qui se connectent mutuellement l'un avec l'autre, chacun choisissant de recevoir la voix de l'autre, peuvent entrer dans une conversation – que n'importe lequel des deux, à n'importe quel moment, peut rompre simplement en pivotant son bouton de commande d'un cran. Des conversations à plus de deux sont possibles bien que délicates à mener : chacun doit « zapper » rapidement entre les deux autres pour suivre tout ce que chacun dit, la difficulté étant de le faire à temps. Par contre, plusieurs personnes peuvent en écouter une seule autre : mais elles ne pourront lui parler que lorsqu'elle aura décidé de les écouter – et une seule à la fois. Il est aussi possible de ne pas chercher à parler à qui que ce soit, et de simplement écouter ceux qui parlent, en se connectant sur leur canal. Rien ne signalera cette écoute : la qualité des transmissions en cours n'en sera pas affectée, et aucun voyant n'indique qui écoute qui. C'est ainsi une sorte d'écoute espionne qui est rendue possible.

Lorsqu'une réunion a lieu, un premier temps d'explication rapide de la règle et du principe du dispositif est suivi d'une à deux minutes de test par les participants qui se repèrent, essaient les commandes, et vérifient qu'ils peuvent bien s'entendre mutuellement.

- Tu m'entends, là ?
- Je t'entends super bien Bernard... c'est dans mon casque. Je ne suis pas sûre que tu sois sur la bonne position.
- Les carottes sont cuites, en face de toi. Olivia est où ?
- On croyait qu'il fallait viser avec le truc. Mais non.
- Alors, là, je suis sur Yaël. Et l'autre avant, c'est moi. Là, c'est moi.
- Qu'est-ce que tu veux que je te dise ?
- Bernard, tu veux parler ?
- Super, génial.



- Oh la la. Bernard, on l’entend vachement, on l’entend trop... (*rires*)
- Et Jean-Marc tu peux parler ?
- On peut régler le niveau du micro ou non ?
- Antoine ?
- Vas-y.
- Je ne t’entends pas, là.
- Antoine tu ne m’entends pas ? Yaël, est-ce que tu m’entends<sup>264</sup> ?

Puis les discussions s’enchaînent après une présentation qui ressemble à :

- On y va librement, on déballe, on déballe ; l’idée c’est de switcher, de parler avec différentes personnes, mais si vous voulez discuter avec une seule personne pendant un quart d’heure, pas de problème ; vous pouvez noter les choses qui vous intéressent, que vous entendez ou que vous dites... Dans une demi-heure, on fait une pause et on passe à l’étape deux.

Les contenus des échanges, comme ceux relatés plus haut, mobilisent les différents points de vue, qui se discutent progressivement tout au long des différentes phases. Une session dure entre une et trois heures, avec des échanges intenses, et une forte implication des participants, qui se manifeste par des regards soutenus, des postures décontractées et attentives, des rires, une animation générale. Les participants partagent leur point de vue avec de nombreux interlocuteurs – en général ils réussissent à converser avec six à huit des présents, ou plus. Les moments de transition entre deux interlocuteurs sont peu visibles, il faut une attention soutenue, ou le hasard de l’écoute, pour noter ces transitions, qui se font rapidement : l’un des interlocuteurs annonce à l’autre son intention de stopper leur échange, ils se disent au revoir, et basculent leur sélecteur. En général ils retrouvent très rapidement un autre interlocuteur, soit qu’ils l’aient repéré pendant leur échange, soit que l’autre ait lui aussi terminé une conversation dans les instants précédents. En fin de session s’exprime souvent un sentiment presque euphorique ; il est arrivé que certains participants

---

<sup>264</sup> Phase un, session du 20-06-2006.

souhaitent que toutes les réunions se déroulent par la suite de cette façon – ou les réunions avec la hiérarchie.

Dès le lancement de la première phase de la discussion, dans un intervalle de 30 secondes à une minute, les participants se trouvent et se connectent, et des conversations deux à deux s'établissent, au travers de toute la table : le son des voix étant entendu par les casques, on peut parler avec une personne à l'autre extrémité de la table avec le même confort qu'avec ses voisins. Jusqu'à six conversations à deux peuvent avoir lieu simultanément sans se gêner. Le son général (six personnes parlant en même temps) peut devenir un brouhaha de niveau sonore assez élevé, mais la qualité d'écoute par les casques reste correcte. Les casques sont de type semi ouverts, ce qui laisse entendre le brouhaha ambiant, mais un réglage individuel permet de régler le volume sonore de réception de chaque casque à un niveau suffisant.

Un protocole en plusieurs phases organise le temps de discussion, qui dure de une à trois heures. La question générale qui a réuni les participants sur la base de leur volonté d'en débattre, est rappelée. Cette question est issue d'un travail préalable d'enquête, d'entretiens, ou simplement de la demande des commanditaires. Chaque phase consiste en un temps de discussion collective de cette question, selon les modalités décrites, sauf la phase quatre, où les participants sont conviés à stopper tout échange et à faire un retour personnel sur ce qu'ils ont entendu et dit jusqu'ici. La phase un a pour consigne de dire tout ce qui vient à l'esprit, et de changer d'interlocuteur autant que possible. La phase deux continue la phase un mais en pensant aux personnes qui auraient pu être là mais sont absentes, et en essayant d'introduire dans la discussion les points de vue qu'elles auraient développés. La phase trois démarre sur la consigne suivante : « la question qui nous occupe a été soudainement résolue. Que reste-t-il à dire ? ». Après la phase quatre de retrait individuel sur ses perceptions personnelles, la phase cinq est une conclusion et porte sur quelle étape suivante pourrait être envisagée.

Diverses habitudes et règles usuelles de la conversation sont rompues par le dispositif : laisser parler une seule personne à la fois ; tous écouter la personne qui parle, sans entamer de conversations parasites ; prendre la parole à son tour. Ici les modalités proposées sont différentes : on peut choisir qui on

écoute ; on ne peut décider soi-même à qui parler ; on ne peut parler qu'à ceux qui veulent bien écouter ; on peut espionner des conversations discrètement ; on ne peut parler confortablement qu'à une personne à la fois ; on peut couper court brutalement à une conversation. La connexion avec un interlocuteur se fait selon d'autres modalités que l'interpellation. Le « tour de parole » (*turntalking*), élément essentiel de l'analyse des conversations, qui règle la manière codée dont est rythmée, organisée, synchronisée, répartie la prise de parole, dans un jeu de pauses précises à intervalles réguliers par lesquelles le locuteur laisse l'opportunité à ses partenaires de s'insérer dans la conversation, ou dans un jeu inverse d'irruption des locuteurs par-dessus la voix en cours (*overlapping*), n'opère plus selon les mêmes procédés. Ici il faut trouver son interlocuteur, au sens propre (le trouver physiquement), vérifier qu'il nous entend, et qu'il est prêt à nous écouter pour que nous puissions entamer une conversation avec lui. Le moment de changement d'un interlocuteur à un autre, de la même façon, se matérialise très concrètement par coupure de la connexion et établissement d'une autre. D'autres moyens que la parole adressée sont mobilisés : regards, gestes, signaux, attitudes corporelles. Les attitudes et les regards jouent d'ailleurs pendant ces conversations un rôle particulier : par exemple il n'est pas rare de voir un locuteur dans une position très décontractée, adossé sur son siège, jambes étendues, le regard dirigé ailleurs que vers son interlocuteur, un peu sur le mode de la conversation téléphonique. Entre discussion à distance et conversations en face-à-face, le dispositif mobilise des modalités intermédiaires de contact, d'échange, de synchronisation et de désynchronisation.

L'idée est d'installer ce dispositif et de proposer de l'utiliser dans des situations de discussion de groupe avec de fortes divergences de points de vue. A cette fin, et pour garder des traces enregistrées de ces séances, un poste supplémentaire est ajouté. Identique aux autres, il est par contre démuné de microphone : la personne à ce poste ne peut qu'écouter, sans pouvoir parler (ou plutôt elle ne sera pas entendue dans les casques). C'est un poste d'écoute uniquement, qui peut écouter les douze autres, dans les mêmes conditions de discrétion que décrites plus haut. Ce poste est celui que le facilitateur ou un assistant occupe, et tout ce que ce poste entend est enregistré. De plus les phrases entendues sur ce poste sont dans la mesure du possible transcrites en direct par un autre assistant, pour être immédiatement projetées publiquement

sur un grand écran devant la table. L'aspect « discret » de l'écoute est alors exposé et annulé par l'affichage public de « bribes de » conversations. « Bribes de » est d'ailleurs le titre d'une série de petits recueils produits d'après les transcriptions de ces enregistrements, triés et mis en page par le même groupe d'artistes. Ce terme se réfère à une autre des caractéristiques du dispositif : il ne permet pas d'enregistrer, ni d'écouter, l'intégralité de ce qui s'y dit, pour des raisons techniques (voix simultanées, ce qui demanderait une technique encombrante pour les enregistrer toutes en conservant leur synchronisation), pratiques (écouter les deux interlocuteurs d'une conversation supposerait de zapper très rapidement entre eux, ce qui, s'ils sont physiquement distants autour de la table, et étant donné la mécanique simple du sélecteur, n'est pas possible à la vitesse nécessaire pour ne pas perdre tout ou partie des échanges), et enfin pour des raisons de principe. En effet, le principe explicitement mis en avant au moment de la conception du dispositif était de ne permettre aucune position dominante dans la discussion : personne ne devait pouvoir imposer son point de vue, personne ne peut tout écouter, personne n'accède à l'intégralité de la réunion et ne peut donc la synthétiser de manière habituelle ; chacun doit choisir, sélectionner qui il écoute et à quoi il accorde son attention, la détournant du même coup d'autres sujets et d'autres personnes présentes.

## *II. 1. - « Breaching experiment »*

Le dispositif que je mets en œuvre opère une série de ruptures : d'abord la rupture de la règle admise de toute discussion collective, qui veut qu'on écoute celui/celle qui parle, sans parler en même temps. Ici « on choisit qui on écoute », et on parle tous ensemble simultanément : on n'écoute donc pas tous ceux/celles qui parlent. La rupture signalée par « on ne choisit pas à qui on s'adresse » est une autre rupture apparente, cette fois de la règle admise que l'on parle en s'adressant à quelqu'un – ou quelques-uns. La troisième rupture opérée consiste enfin, par conséquent, de ne pas suivre toute la discussion, de n'y participer que par « bribes », et de ne pouvoir en faire une synthèse, comme cela se passe habituellement – au moins en théorie, « on », quelqu'un (le rapporteur), est en mesure de restituer synthétiquement l'ensemble des échanges sans omission.

La rupture des règles établies, qui caractérise mon dispositif, le rapproche d'une sorte d'expérimentations connues en sciences sociales comme les « breaching experiments » (expérimentations « rupturistes »), que mis au point et formalisa au milieu des années 60 Harold Garfinkel, fondateur d'une sociologie interactionniste qu'il nomma « ethnométhodologie ». Cette discipline se consacre à l'étude des interactions quotidiennes mineures, jusqu'alors négligées. Le principe de l'ethnométhodologie est que l'activité de production du cadre est identique aux procédures par lesquelles les acteurs rendent compte de ce même cadre<sup>265</sup>. Cette posture trouve sa source dans la pensée d'Alfred Schütz, proche de Husserl. Au coeur de sa pensée, sa considération du "sens commun" comme un mode de penser qui a sa cohérence interne, influencera les sociologies contemporaines interactionnistes et leur étude des méthodes par lesquelles les membres d'une société, y compris les sociologues professionnels, "construisent" le sens du monde social avec ses propriétés "factuelles"<sup>266</sup>, ce qui est le programme de l'ethnométhodologie. Harold Garfinkel, son fondateur, avait suivi l'enseignement de Talcott Parsons. Influencé par la lecture de Schütz, il développa des méthodes d'étude et de compréhension du social (ethnométhodes) à partir de son interprétation de la notion weberienne d'action sociale – l'attitude naturelle de l'homme au travail dans son environnement quotidien. Aux notions de sens commun et de compréhension partagée, il ajouta en le précisant le « raisonnement pratique de sens commun » que Schütz avait esquissé, qui veut que les membres d'un groupe social, comme des sociologues « profanes », utilisent des méthodes repérables qui leur permettent de rendre rationnelles et « rapportables » (*accountable*) les affaires de la vie ordinaires<sup>267</sup>. « Les études ethnométhodologiques cherchent à cerner ce miracle des affaires organisationnelles familières, en tant que la production locale et la description naturelle et réflexive des phénomènes d'ordonnement qui se déroulent au sein de la société ordinaire et de sa permanence, à son sujet,

---

<sup>265</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, London : Polity Press, 1967, 288p., p.1. "The activities whereby members produce and manage settings of organized everyday affairs are identical with members' procedures for making those settings 'account-able'" (ma traduction).

<sup>266</sup> Georges Lapassade, *La phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie*, <http://1libertaire.free.fr/GLapassade07.html>

<sup>267</sup> « Une méthode pratique au moyen de laquelle les gens notoirement ordinaires organisent le socle rationnel de leur ordre social », Charles Lennert, introduction à Harold Garfinkel, *Ethnomethodology's Program*, Ann Warfield Rawls ed., Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

et en tant que son 'travail' <sup>268</sup>». L'ethnométhodologie vise ainsi à comprendre comment les acteurs se forgent une compréhension de la situation dans laquelle ils sont plongés en même temps qu'ils la construisent, et attribuent sens et rationalité à leurs comportements et à celles des autres membres<sup>269</sup>.

Une technique d'enquête propre à l'ethnométhodologie consistait à mettre en crise l'allant-de-soi, l'habitude, l'évidence, par des expérimentations dites « rupturiste (*breaching*) », qui rompaient les conventions de façon radicale, ouvrant une brèche dans la continuité du tenu pour acquis. Dans le but de détecter les schémas cachés sous les apparences <sup>270</sup>, la technique des « *breaching experiments* » était un moyen privilégié préconisé par Garfinkel pour « révéler l'étrangeté des situations familières ». Le système expérimental que j'utilise présente toutes les caractéristiques des *breaching experiments* : rupture des habitudes et des règles usuelles de discussion, révélation de l'étrangeté familière de l'échange de paroles. L'étrangeté du familier réside en ce que, comme les coutumes d'une société qui nous est étrangère nous apparaissent incompréhensibles tant que nous n'avons pas compris et intégré les codes culturels qui les étayent, les actions banales du quotidien ne sont évidentes que pour ceux qui baignent dans un bain imperçu de conventions et de « raisons » communément admises. La rupture expérimentale, en proposant des comportements qui rompent avec l'habituel et ne répondent pas aux attentes convenues, cherche à atteindre le niveau tacite et partagé des conventions cachées (« *hidden grounds* ») mais fondamentales qui structurent les échanges sociaux<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> « Ethnomethodological studies seek to specify that miracle of familiar organizational things as the local production and natural, reflexive accountability of the phenomena of order in, about, and as the "working" of immortal, ordinary society » (ma traduction) Harold Garfinkel, *The curious seriousness of professional sociology* (1987), repris (1990) in B.Conein, M.de Fornel et L.Quéré (eds), *Les formes de la conversation*, CNET, Paris, vol1 p.69-78.

<sup>269</sup> ce qui sera précisément ma propre situation dans cette enquête !

<sup>270</sup> « Découvrir comment l'ordonnement du monde peut se perdre révèle les manières dont ce monde était d'abord un monde en ordre" ( Finding out how the orderliness of a world can be lost reveals the ways in which that world was a made world in the first place, ma traduction). Ann Warfield Rawls, *Ethnomethodology's program*, op.cit., p 32.

<sup>271</sup> "Selon Garfinkel, la disruption ou mise entre parenthèse des évidences ouvre un espace propre à révéler les pratiques essentielles et tenues pour allant de soi, sur lesquelles repose la cohérence ». (Breaching or) bracketting the taken for granted, on Garfinkel's view, [...] is a world of concrete social happening within which persons can work to discover the essential taken for granted practices on which coherence depends (...)." (ma traduction). Ann Warfield Rawls, *Ethnomethodology's program*, op.cit., p 32.

Les « *breaching experiments* » relatées par Garfinkel ont cet aspect autonomisant (émancipateur), et normalisateur en même temps. Lorsque l'expérimentateur se comporte dans son environnement familial comme en territoire inconnu (politesse excessive, soin à se faire bien expliquer les choses, considération de chaque détail comme tout aussi important, etc), il/elle induit une remise en cause des règles qui ne passe pas par la discussion de leur validité ou de leur sens, mais par l'expérience intérieure de ses interlocuteurs, qui se trouvent affectés dans leurs sentiments et leur rationalité (irritation, interrogation, perplexité, désorientation, supputations)<sup>272</sup>. Ce type d'expérimentation visait à construire et proposer aux sujets des situations « anomiques », dans le sens, plus encore que « non régulées par des normes », de situations sans aucun sens (« *senseless* »)<sup>273</sup>. En révélant alors combien les personnes étaient affectées violemment, promptes à rejeter ces situations, cherchant à reconstruire aussi vite que possible du sens conventionnel, il s'agissait pour Garfinkel de montrer l'importance et la résilience de la confiance en une norme partagée, un « sens commun », fondant les membres à interpréter toute action a priori comme sensée et entrant dans un cadre commun et partagé d'interprétation, un ordre des choses qu'il s'agit de maintenir autant que possible. Il montre ainsi comment l'ordre social est internalisé par les acteurs.

La conception de l'ordre comme norme diffuse et opérant de l'intérieur, acceptée consensuellement par tous les membres de la société, est une conception que les penseurs et les artistes des années 70 explorent, Foucault comme d'autres : à la suite de Garfinkel, Giddens conceptualisera l'internalisation des structures comme une articulation complexe entre la contrainte social et l'autonomie individuelle. Le temps de « l'idiot culturel » ou social, de l'acteur quasi totalement déterminé par les normes auxquelles il est soumis sans le savoir ni le décider, est révolu : si la norme se maintient c'est d'un consensus, fondé par la connaissance, l'acceptation et la pérennisation de la norme : « les acteurs sont très au fait des conditions de reproduction de la société dont ils ou elles sont membres<sup>274</sup> ». Plus encore que la soumission à la norme, le fond de connaissance partagé qui émerge des interactions et du vécu de l'acteur consiste

---

<sup>272</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, op.cit., p. 47-49

<sup>273</sup> John Heritage, *Garfinkel and Ethnomethodology*, London, Polity Press, 1984. Chap 4, p98.

<sup>274</sup> Antony Giddens, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley : University of California Press, 1979, 294 p. Introduction, p.5.

en la « connaissance de la distribution et de la configuration des normes, du pouvoir et du sens » (Stones in Turner 2009<sup>275</sup>). Cette « distribution » c'est bien la connaissance de l'ordre en tant que répartition des capacités, la perception du social comme champ de forces, lieu de partage au double sens de commun et de division. A cette configuration des pouvoirs, à cette distribution du sens, Rancière ajoutera l'idée qu'elles reposent sur le « partage du sensible » : modalités de répartition du faire, du dire, de l'être et des capacités à prendre part, jamais explicitées mais vécues dans l'expérience esthétique « première » de la répartition de l'espace, du temps, des manières d'apparaître, de parler, d'être entendu – ou non.

Attachement à la rationalité des interactions, reposant sur le consensus et l'intériorisation de la norme : c'est finalement la domination souterraine de l'ordre conventionnel, et l'attachement viscéral des membres à cet ordonnancement qui seul maintiendrait le sens, que révèle l'ethnométhodologie et la méthode des *breaching experiments*. Il y a là une étrangeté qui déconcerte : la rupture de l'habitude en révèle la solidité et la nécessité. Pourtant le mot rupture véhicule un sens plus tranchant, plus définitif : rompre, ce n'est précisément pas continuer. Rompre l'habitude c'est la briser, s'en éloigner, ne plus lui donner le pouvoir qu'elle avait, la mettre en question. Lors qu'advient une telle mise en crise, un tel arrêt du fleuve tranquille du quotidien, c'est souvent que des circonstances sérieuses l'ont provoqué : la « crise » survient lorsque l'un des postulats

---

<sup>275</sup> « Il existe trois dimensions analytiques significatives de la structure sociale (ou de l'être social) : les structures de domination (de pouvoir), de signification (le sens), et de légitimation (les normes), qu'il faut considérer toutes les trois si l'on veut comprendre les acteurs et leurs actions (voir par exemple Giddens 1979, p.82). [...] Les trois dimensions de la structure sont en réalité intimement intriquées, si bien que l'évaluation par exemple de la signification causale des normes et des attentes mutuelles lors d'une séquence d'actions impliquera inévitablement aussi des jugements interférant au sujet du pouvoir et du sens. Ainsi, la structure-intégrée-au-connaissable implique des 'stocks de connaissance' phénoménologiquement induits, concernant le contexte externe et les conditions de l'action. *C'est en quoi consiste le connaissable de la distribution et de la configuration des normes, du pouvoir et de la signification sur le terrain de l'action* ». ("There are three analytically significant dimensions of social structure [(or social being): the structure of domination (power), signification (meaning), and legitimation (norms) which all need to be considered in order to understand actors and their actions (e.g. Giddens 1979:82). [...] The three dimensions of structure are, in reality, closely intertwined, and so assessments of, for example, the causal significance of norms and mutual expectations in a sequence of action will inevitably also involve interlinked judgments about power and meanings. Hence, structure-within-knowability involve phenomenologically inflected "stocks of knowledge" about the external context and conditions of action. *This is knowability about the distribution and configuration of norms, power, and meaning within the terrain of action* »). (Ma traduction; c'est moi qui souligne la dernière phrase). Rob Stones, *Theories of social action*, p. 86-104 dans Bryan S. Turner, *The New Blackwell Companion to Social Theory*. Blackwell Publishing, 2009, 640p.



implicites qui structurent la compréhension partagée des membres est défectueux. Ces postulats sont au nombre de quatre selon Schütz<sup>276</sup> : répétition des situations passées ; validité des savoirs transmis par les générations précédentes ; pertinence des connaissances « au sujet de » à côté des connaissances directes ; caractère collectif et partagé des schémas d'interprétation). Lorsque « le système des pertinences est violemment débordé », cette « interruption du flot des habitudes (...) donne naissance à de nouvelles conditions de la conscience et de l'action pratique<sup>277</sup> ». Bien que la technique du *breaching* présente des similitudes fortes avec les processus naturels par lesquels, selon Schütz, une situation est mise en « crise », ce n'est pas de critiquer, de rectifier ou de transformer les conventions que se préoccupe l'ethnométhodologie. La notion de « crise » précisée par Schütz, n'est pas reprise par les ethnométhodologues. Elles pourraient cependant éclairer la manière dont mon dispositif, avec les ruptures qu'il opère dans la règle admise, crée de l'étrangeté dans l'ordinaire, et pourrait mener à de « nouvelles conditions de conscience et d'action pratique », des « reconfigurations » du dire et du faire. Me demander quelles crises, quelles transformations, quelles reconfigurations déclenche l'introduction de ce dispositif de discussion disruptif dans des situations de débat en groupe, m'éloigne finalement de l'ethnométhodologie, malgré la similitude pourtant flagrante de mon dispositif d'intervention avec les dites *breaching experiments*. Je cherche à savoir si une critique et une remise en question de l'ordre établi est possible, et non à en démontrer la nécessité et la résilience. Je verrai plus loin que ce rapport paradoxal, de proximité et de distance, avec l'ethnométhodologie, renvoie à la question éthique, qui s'est manifestée historiquement dans l'abandon assez rapide de l'usage des *breaching experiments* par Garfinkel – et je me demanderai si la reprise par l'art de l'approche par la « ruptures expérimentales » constitue une défense de la nécessité de l'ordre et de sa loi, ou si elle s'inscrit dans une recherche de mise en crise et de reconfiguration – au prix de quelles questions artistiques, politiques voire éthiques.

---

<sup>276</sup> Alfred Schütz, *The Stranger, an essay in social psychology, Collected Papers II. Studies in Social Theory: Photomechanical Reprint*, pp. 91-105. Traduction française *L'Étranger, un essai de psychologie sociale*, Paris : Allia, 2003, 77 p.

<sup>277</sup> Alfred Schütz, citant W.I.Thomas, dans *L'Étranger, un essai de psychologie sociale*, op.cit. p.19.

## *II. 2. - Premières approches*

Le rapport que le dispositif permet avec l'autorité et la hiérarchie est caractéristique. La technique du dispositif rend matériellement difficile de s'adresser à tout le groupe – pour cela il faut que tous les participants décident eux-mêmes de vous écouter. Si un supérieur hiérarchique est présent parmi les participants, il peut arriver en tout début de réunion que l'attitude retenue par l'ensemble des participants consiste à se connecter sur leur chef et l'écouter. Mais ce n'est arrivé en réalité qu'une seule fois, dans des circonstances qui l'expliquaient : il s'agissait d'un groupe d'habitants d'un quartier sinistré au point de vue immobilier, qui cherchaient une manière de faire pression sur la mairie ; l'un des participant est arrivé avec une idée d'action et il a retenu l'attention de tous. Dans ce cas, il est compréhensible que la rupture des règles de discussion, et la reconfiguration des capacités à prendre la parole, n'étaient pas adaptés à leur situation, qui demandait une décision d'action rapide et unifiée. L'heure n'était pas à la discussion. Un autre exemple montre par contre comment la présence d'une autorité, qui pourrait prendre le contrôle de la réunion, est – apparemment – sans effet. La session concerne la question de la consommation de haschich et le rituel du fumage des « joints »<sup>278</sup>. Un groupe de consommateur est réuni, avec beaucoup de précautions puisqu'il est interdit de promouvoir ce genre de pratique, et donc d'organiser des réunions officielles destinées à exposer, détailler, mettre en contact, et encourager les consommateurs. Nous avons pris soin de passer par une périphrase : la réunion portera sur le fait de rouler des cigarettes avec des feuilles de papier longues (le format « long » des feuilles à rouler est classiquement dédié à la fabrication des joints, qui sont plus longs qu'une cigarette). Et nous rassurons les participants : les enregistrements ne seront divulgués à personne, nous ne sommes mandatés par aucune institution de contrôle, et personne ici n'est policier. La session se déroule « normalement », j'écoute au hasard les participants, quand je tombe sur une bribe de conversation :

---

<sup>278</sup> Le commanditaire est un fabricant de papier à cigarettes, par l'intermédiaire de la société de conseil qui est notre partenaire.

- Le truc qui m'emmerde en fait c'est que je peux m'en passer toute la journée, tout d'un coup je vais fumer, après je vais me fumer un paquet par jour pendant une semaine. Alors du coup j'ai vraiment l'impression qu'il n'y a pas de dépendance, alors qu'il y en a forcément une mais vraiment violente à mon avis, et du coup ça ne me motive pas du tout.
- Des effets ou du goût ?
- Les effets pas plus que ça, le goût ??? ressenti. Il y a ma fonction aussi maintenant qui m'empêche un peu. Je suis flic.

Un blanc. Je pique du nez sur ma console (mais comment ce policier a-t-il pu être invité à participer ?). Toute les conversations autour de la table se suspendent (ce qui montre que le système permet la perception de l'ensemble des conversations, même si celle que l'on mène est privilégiée), les participants se regardent, nous regardent, je fais comme si rien ne s'était passé, continuant à manier mon sélecteur d'écoute et vérifier les niveaux d'enregistrement ; des rires finissent par se répandent, dispersés. La conversation entre les deux interlocuteurs, après un court temps d'hésitation, se poursuit :

- C'est drôle... Tu peux pas m'en avoir ?
- J'avoue que je savoure un petit peu. C'est très drôle. Je savoure depuis tout à l'heure. Mais ça ne pose aucun problème.
- J'ai vu beaucoup de flics qui fumaient et tout, une fois il y a un flic qui a fumé devant moi. C'est un peu particulier, c'était à la braderie de Lille. Voilà, chelou. Tu travailles dans quel service ?

Enchaînement. Les autres conversations ont repris, l'ensemble a duré une minute. La suite de la discussion ressemble au début, la présence du policier (qui n'avait pas déclaré sa profession lorsqu'il a été contacté pour participer en tant que consommateur, d'après son inscription sur des fichiers de volontaires à participer à des enquêtes) ne change pas la teneur des discussions qui continuent à donner une multitude de détails sur la consommation illicite. La fonction de contrôle pourtant incarnée dans cet exemple par un de ses

représentants assermentés, n'a pas gêné les discussions sur un sujet pourtant illicite. Chacun a « noyé » l'intervention sous le rire, le détachement, et l'a diluée dans la masse des autres conversations (effet zapping). Le policier lui-même dans l'avant-dernière réplique prononce ces mots : « Je savoure depuis tout à l'heure. Mais *ça ne pose aucun problème* » (c'est moi qui souligne). Qu'il représente l'autorité dans une situation de discussion de pratiques illégales (la police au sein du politique), ne représente « aucun problème », sans effets d'arrêt, de censure ou de dégradation des conversations ; au contraire c'est une situation « savoureuse ».

Les interventions d'ailleurs se déroulent la plupart du temps « bien », c'est-à-dire, comme dans l'exemple précédent, sans ruptures, sans conflits, dans une fluidité et une adaptabilité aux perturbations qui n'empêchent pas les échanges de se développer. Les participants repartent souvent en remerciant, pour avoir été mieux écouté qu'ordinairement, pour avoir pu parler alors que d'habitude ils n'osent pas en réunion. Ces remarques semblent indiquer qu'il se produit effectivement un partage non autoritaire, communautaire, de qualité, le partage d'un moment, d'une expérience enrichissante que peu de choses peuvent perturber – comme si les participants tenaient à la préserver, à la faire durer.

Le partage, au sens de la communauté accueillante, qui semble le sentiment général, se réalise par l'intensité de la participation : toutes les sessions durent de une à trois heures, sur des sujets qui en réunion « normale » ne pourraient mobiliser l'attention (la tension) aussi longtemps. Les discussions sont nourries, les participants s'impliquent sans les échappatoires usuelles (consultation des mails, envois de message texto,...). Le son général caractérise les sessions autour du dispositif, une qualité particulière y semble attachée, que les participants décrivent souvent comme à la fois exaltante, enthousiasmante, et fatigante, comme confortable et en même temps un peu agressive. Le contraste auditif entre les voix ambiantes et la voix reçue dans le casque, cette superposition de deux lignes vocale de texture, de sonorité, de tonalité, de présence et de proximités différentes, contribuent également à créer une atmosphère particulière, à la fois protégée et exposée, privée (la voix dans le casque est intime) et publique (tout s'entend dans le brouhaha). Une participante notera combien il est étrange de voir bouger les lèvres des locuteurs dans une

sorte de déconnexion d'avec les mots entendus : « La voix est plutôt forte, mais on voit quand même la bouche qui bouge, ça produit une sorte d'étrange espace-temps, quand ce qu'on entend est si proche et qu'il y a cette bouche qui bouge en arrière-plan, c'est un drôle de...un moment étrange<sup>279</sup> ».

Les conversations tournent autour des sujets proposés, alors que les apartés deux à deux permettraient les conversations périphériques (qui se produisent parfois mais rarement). Il est possible que le dispositif et son écoute enregistrée constituent un dispositif de surveillance, de contrôle de l'implication. Mais d'une part cette fonction de surveillance est atténuée par le fait de ne pouvoir écouter qu'une personne à la fois. D'autre part, la surveillance est répartie entre tous, puisque chacun peut jouer le rôle du contrôleur (en choisissant d'écouter sans parler, et sans que rien ne signale qui est écouté ni par qui). Or je constate un usage faible de la possibilité « d'espionnage audio », pourtant permise par le dispositif, et annoncé explicitement comme une de ses modalités d'utilisation ; elle n'est pratiquée en général que par une ou deux personnes à la fois sur les douze présentes. Je reconnais ici une autre manifestation du désamorçage de la pression de l'autorité. L'envie de participer est plus forte que la crainte éventuelle d'être surveillé. La gêne et le mutisme, qui en résulteraient, ne se produisent pas.

En fin de session, en général une sorte de bilan est dressé, et des suites sont souvent suggérées ou attendues par les participants, à plus ou moins longue échéance :

- Mais dans le résultat de la table, il faut attendre les transcriptions et les tris des textes. Ça donne beaucoup de choses de cet ordre-là, ça fait décanter pas mal ce genre de points. Mais je me demande s'il ne faudrait pas pour cet après-midi, proposer... demander à tout le

---

<sup>279</sup> “the voice is really quite loud, but you still see the mouth moving so there is a strange kind of space time thing going on where you hear it so close that there is this mouth moving in the back it's really funny kind of... kind of moment”. Enregistrements de la séance du 20-10-2010.

monde de quelle manière utiliser ce qui s'est dit ce matin<sup>280</sup>.

Ou encore, lorsqu'un projet concret a émergé, les derniers échanges peuvent signaler l'intérêt de poursuivre sur ce mode de partage des points de vue :

- C'est important de garder un dispositif en collaboration comme ça, pour aboutir les choses, que ce ne soit pas uniquement une vue de l'esprit mais ça reste un travail qui se fait en dialogue, c'est plus intéressant, on peut juste on va dire débattre avec [les collaborateurs] et on va dire donner notre point de vue, avec les collègues oui, on peut en parler, personne ne sera contre le projet, ça me paraît évident<sup>281</sup>.

L'importance du partage, de l'accord (la « longueur d'onde »), de la transversalité et de l'implication de tous les points de vue est souvent soulignée :

- C'est l'idée des échanges transverse que ça paraît vraiment très fortement,... c'est, c'est un pré requis. C'est-à-dire échange transverse, ça veut dire que, tout le monde est sur la même longueur d'onde dès le départ du projet même s'ils contribuent à des phases, des étapes différentes. Eh bien là, c'est à mon niveau, c'est sensibiliser à ce problème là sur l'ensemble des projets, c'est une transversalité, une transversalité au niveau de la communication, notamment de l'écrit. Impliquer tout le monde<sup>282</sup>.

Le dispositif semble donc bien résulter en le partage d'une parole bien répartie, également entre tous, hors d'une appropriation autoritaire par quelques-uns.

L'importance et la nécessité de l'écoute, spécialement d'écoute attentive de la part de la hiérarchie, est pointée :

---

<sup>280</sup> Id, phase cinq.

<sup>281</sup> Phase cinq, session du 06-05-2003.

<sup>282</sup> Phase cinq, session du 13-01-2004, chez un opérateur téléphonique.

- Enfin, c'est une vraie, c'est un état d'esprit, donc c'est ce qu'il y a de plus difficile à changer. Et donc, moi, ce que je peux faire, même pour contribuer à faire changer cet état d'esprit, c'est faire connaître ce que je fais. J'ai déjà essayé. Donc, il faudrait aussi qu'en haut, il y ait un vrai intérêt, et une vraie écoute. Parce que si tu peux montrer des beaux dossiers, si on a pas envie de les voir, il n'y a aucun impact<sup>283</sup>.

### *II. 3. - Retour de la violence*

Ce partage « démocratique », ouvert, à l'écoute, n'est cependant pas sans faille.

Une perplexité s'exprime parfois devant la sollicitation individuelle accrue que de telles transversalités signifient, (il faut avoir à l'esprit que ces interventions se déroulent dans un monde du travail où la pression sur les personnes et leur mobilisation autour des objectifs stratégiques se fait de plus en plus forte) :

- Ma contribution, c'est je ne vois pas tellement à part, à part prendre beaucoup de vitamine C et me faire pousser des bras, et prêcher, prêcher, prêcher ; et me remettre en question, voilà ; je suis prête à me remettre en question parce que je pense qu'il y a certainement aussi une part de ... ça sera nécessaire. Mais aujourd'hui, je ne vois pas bien concrètement ce que je peux faire de plus<sup>284</sup>.

D'autres extraits, plus précis, insistent : le partage est vécu comme une mise en incapacité, tel que le dit l'extrait suivant, qui compile les phrases comportant des verbes d'état interne (être, avoir, disparaître, se sentir, se situer) :

- Et j'espère, s'il n'y a plus de problèmes, pouvoir partager des choses en interne... et ne pas être toute seule devant le mur de X. qui me dit : « c'est pas ça. C'est ça. » et moi je disparaissais. Ce qui est assez complexe, aussi

---

<sup>283</sup> Ibid.

<sup>284</sup> Ibid.

bien pour toi, que pour nous. Puisque outre le fait d'être salariée comme tu le disais tout à l'heure, ce qui te dérange à certains moments... tu es aussi la personne qui partage avec X. Donc, où te situer dans tout ça, c'est pas évident. Pour l'instant je ne vois pas où pourrait être le déclencheur...mais souvent on a l'impression d'être l'ombre de X, les petits couturiers, on bosse, on bosse, on bosse... mais lui est au devant de la scène, on tire toutes les ficelles, on avance, sûr qu'on peut avancer... Dans mon travail, c'est ma responsabilisation. Tout repose sur mes épaules. Je n'aime pas enlever le travail des autres mais j'ai besoin de me sentir responsable. Et si je me sens responsable, je sais faire rouler les choses. Chacun dans leur domaine, dans leur truc. Après ce que tu vas en sortir, ça va être une synthèse<sup>285</sup>.

Dans cet extrait une souffrance est exprimée clairement, et fortement, souffrance qui se maintiendra (dans cette société quelques années plus tard, les mêmes plaintes pouvaient s'entendre, les mêmes souffrances, les mêmes pressions d'un partage de responsabilité dé-responsabilisant et culpabilisant à la fois). Ces bribes témoignent plus que de la perplexité : de l'impuissance et de la douleur sont là, larvées, souterraines, qui ne se disent que par euphémisme. La douleur est reconnue silencieusement, le rire permet de la tolérer et de la réduire lorsqu'elle s'exprime. Les échanges qui suivent immédiatement l'extrait ci-dessus se déroulent ainsi :

- Mais ça viendra, j'aurai une meilleure visibilité dans quelques temps, j'en suis sûre. [Rires].
- Merci....
- [Rires] ...[Rires]
- Je le reconnais ».
- La douleur s'exprime parfois plus explicitement, même si c'est ironique ou par la négative, à la surprise de certains :
- « Même pas mal.

---

<sup>285</sup> Session du 29-06-2009, dans une société de conseil, autour de la question de son évolution.



- Hein ?
- Même pas mal<sup>286</sup>.

Il est arrivé également que le constat final porte sur l'impossibilité d'entrer en dialogue, au sens fort, c'est-à-dire l'impossibilité de reconnaître la co-existence de logiques différentes et de les faire se rencontrer ; le partage reste une division entre points de vue incompatibles :

- J'ai été étonné parce que je pensais là qu'on était quand même des gens qui avaient vraiment une, tous, sous une forme ou sous une autre une vraie sensation que les mondes n'étaient pas si différents et qui pouvaient vraiment à un point sur des points très différents, comme tu disais, travailler ensemble comme ci ou comme ça, là on a tous des points de vue différents. Et puis finalement je me demande, c'est pareil, je me dis, mais c'est peut être alors là utopique mais dans le sens plein du terme, que de réunir des mondes qui se veulent...
- Qui se veulent ?
- Qui veulent rester séparés.
- Mais même quand ça va bien, moi je note qu'on veut garder, tous, notre individualité.
- Oui, et qu'on veut aller en parler à personne.
- Voilà<sup>287</sup>.

Avec l'expression d'une colère devant cette séparation maintenue :

- Oui j'ai changé d'avis, j'ai changé d'avis. Y a des choses que j'avais pas du tout réalisées dans la vision des deux mondes : le non mélange. C'est intuitif, tu sais intuitivement que, mais ça t'énerve. La colère que j'avais, c'est pas de la colère, mais des fois ça m'énerve<sup>288</sup>.

---

<sup>286</sup> Phase cinq, session du 13-01-2004.

<sup>287</sup> Phase cinq, session du 04-12-2003, réunissant des artistes, des entrepreneurs, des managers, des consultants et des directeurs d'institution artistiques et mécènes, autour de la question : comment favoriser la collaboration entre art et entreprises ?

<sup>288</sup> Ibid.

Ces sentiments sont rarement aussi clairement manifestés. Mais les quelques exemples cités ci-dessus montrent qu'une dose non négligeable de tension, voire de douleur, est soulevée par ce « partage ». Une dimension de séparation, de division et d'exclusion, est vécue par les participants, ceux-là même qui participent au partage des points de vue avec intensité et implication. Cette difficulté qui s'exprime rarement ouvertement, mais dont les indices se trouvent dispersés dans toutes les sessions, me semble un enjeu significatif. Que le dispositif remplisse en réalité une fonction oppressive, dispositif de pouvoir au sens de Foucault, que l'intensification des échanges mette à nu des souffrances d'habitude refoulées, ou que d'autres causes ignorées les provoquent, dans tous les cas je veux explorer mieux ces deux dimensions : le partage qui semble enthousiasmant, et la division (la colère, l'opposition, le conflit) qui émerge parfois. La rupture introduite par le dispositif en génère d'autres, des ruptures douloureuses, des scissions, alors même qu'il se veut catalyseur d'un partage égalitaire et harmonieux de la parole... Lors de deux interventions en particulier, la rupture de la règle de discussion s'est même traduite (reflétée, répercutée?) dans des ruptures violentes de la communication, de l'entente, du collectif ou simplement de l'expérience.

Les deux cas différaient par le contexte, le déroulement, et les participants. Mais dans les deux cas des manifestations fortes de conflit, de violence, de colère ou de souffrance, se sont produites en même temps ou immédiatement après l'expérience. Pourtant les discussions avaient chaque fois lieu dans des cadres destinés à promouvoir des idées et des pratiques qui visent à changer la société et à y installer plus de démocratie, de sens, de partage, de responsabilité.

Ce sont ces deux cas qui vont retenir mon attention. Le contraste entre l'objectif affiché et la force des conflits apparus signale un terrain propice : l'introduction d'un dispositif artistique, destiné à rompre avec les codes habituels de la conversation dans l'intention d'installer plus de dialogue et moins d'autorité, résulte paradoxalement en rupture du dialogue, renforcement de la violence et relations autoritaires. Cherchant à questionner l'évidence des discours institués, elle amène au contraire à rigidifier des postures normatives.

Mon enquête porte sur les mécanismes croisés de la rupture de l'ordre établi et de son maintien, sur la possibilité de reconfigurer la répartition des places et

des rôles et sur son empêchement, dans des contextes donnant une place centrale à l'esthétique et à l'art. Quels rapports entre la remise en question de l'ordre établi et son maintien, entre partage et autorité, résulteraient de l'accentuation de la dimension sensible des situations ? Ma méthode de recherche et d'écriture devra elle-même éviter l'instauration d'un discours autoritaire, ce qui invaliderait son ambition. Ne pas convoquer de « vérités », ne pas s'appuyer sur des « évidences », éviter les a priori, déconstruire autant les postures démocratiques que les autoritaires sans passer soi-même pour donneur de leçon, énoncer sans asséner : une méthode qui traite avec égalité des différents points de vue, qui soit à l'écoute de voix contradictoires, et qui reste critique.

Comment Jacques Rancière s'y est-il pris ?

### **III. - Méthode**

#### *III. 1. - La méthode comme recherche*

La réponse et la méthode de Rancière consistent à renverser l'écriture en lecture. Il le dit : il n'est pas un auteur, il est un lecteur, et il emploie une méthode de lecture concentrique, en révolution autour de textes récurrents tirés de domaines très différents (correspondances ouvrières, romans, textes philosophiques) dont il fait jouer des résonances et des rapprochements inattendus. Il double cette méthode de lecture d'une méthode d'écriture sinueuse « faite essentiellement d'équivalence et de déplacements » qui cherche à « supprimer la hiérarchie entre le discours qui explique et celui qui est expliqué » et à « faire sentir une texture commune d'expérience et de réflexion sur l'expérience<sup>289</sup> ». C'est en cela une méthode profondément littéraire, qui réussit à mettre en question l'autorité des textes (des règles, des discours et des pouvoirs) depuis le sein d'un autre texte. Rancière écrit son texte comme une analogie du social ; il lit le social comme un texte, où s'entrecroisent des voix que son écriture renforce, au lieu qu'elles restent étouffées par l'ordre communément admis. Le social comme le texte sont considérés comme un tissu serré de possibilités dont le chercheur, comme les membres, tente de comprendre comment elles sont

---

<sup>289</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 61-62

ouvertes ou fermées, par qui et selon quels processus, en même temps qu'il y est soumis.

Proposée comme un programme d'émancipation (dit de subjectivation politique), la « méthode de l'égalité » repose sur l'hypothèse selon laquelle l'arrangement esthétique d'une scène de parole (son « partage sensible » en capacités physiques et sociales à prendre part) constitue le lieu politique et litigieux de cette scène, un arrangement donné ne se réalisant que par exclusion d'autres configurations possibles. La délimitation des capacités à participer, qui impose une distribution inégale des places et des possibilités de prendre part (une « police »), se trouve suspendue dès lors qu'une autre forme d'arrangement esthétique est énoncée, proposée, essayée. La suspension opérée au niveau du registre esthétique permettrait alors de laisser « parler » ceux qui jusqu'alors en étaient exclus au nom de la pseudo-évidence de leur inaptitude, de leur incompetence ou de leur irrationalité. En d'autres termes Rancière suggère que la faculté politique des sujets ne s'exerce pleinement que lorsque leur faculté esthétique s'exprime, dans le dissensus, ce qui consiste à exprimer leur perception d'un ordre du monde (un partage) possible. L'expression est la clé : et l'expression est parlée en mots, écrites en phrases, relue et interprétée dans un travail continu qui est l'effort et la méthode.

Le postulat fondamental à la base de ce processus est l'égalité de la capacité d'émancipation, c'est-à-dire la capacité dissensuelle : pouvoir par soi-même comprendre comment la mise en ordre du monde s'exerce au détriment d'autres partages possibles, et comprendre que l'on peut le dire de façon à être entendu. Rancière sépare ainsi le concept politique de son contenu historique ou matérialiste, puisqu'il fonde la notion de sujet politique dans la tendance naturelle et innée (la capacité égale) à exprimer dissensuellement sa condition et sa perception d'être sensible plongé dans un mode sensible socialement construit. La base de sa politique et de sa méthode (leur ontologie) est la foi en la capacité égale de chacun à se désolidariser, à se désidentifier, et à apprendre et à connaître (au double sens de comprendre et de posséder) de quelles manières variées la raison permet d'ordonner le monde et sa perception, et de quelles manières les groupes s'accordent sur certaines de ces manières au détriment d'autres, se dotant ainsi consensuellement d'une esthétique de vie ensemble. La

relativité des esthétiques en conflit apparaît en même temps que la possibilité de reconfigurer la scène, par l'expression de manières d'être, de faire et de dire jusqu'ici exclues du domaine du raisonnable et de l'acceptable : c'est-à-dire par la puissance du dissensus.

Au cœur de la méthode de l'égalité, Rancière pose logiquement le repérage, puis l'étude, enfin le commentaire théorisé, de récits de scènes de paroles exemplaires. Il passe par les textes premiers qui les relatent, et les textes secondaires qui commentent ces premiers récits, dans un emboîtement qui peut se répéter plusieurs fois. Depuis ces scènes de paroles exemplaires, l'écho des voix refoulées et des partages iniques s'élève, et un autre partage possible peut s'entendre. La méthode de recherche consiste à entendre, décrire, et relater aussi finement que possible ces scènes d'après les récits qui en sont fait, et à faire entendre les voix refoulées qui s'y expriment, sans les laisser étouffer sous les discours tout prêts de l'institution. La méthode est ainsi celle du repérage et de l'explicitation du dissensus à l'œuvre dans des scènes de paroles choisies, dont il faut se faire l'écho, des moments historiques, rares, que l'auteur examine comme des exemples de moments « révolutionnaires », radicalement politiques au sens de la reconfiguration des situations. Une scène de parole politisée par le re-partage du sensible qu'elle opère autrement que l'ordre en place l'avait institué, est un moment « révolutionnaire », donc rare, au sens où il s'y produit ce que Rancière appelle la subjectivation politique : une désidentification de l'appartenance aux catégories établies avec leurs parts, attribuées inégalement, de pouvoir, de parole et d'action, désidentification accompagnée de l'exigence à être (re)-nommé (prolétaire, gréviste, pauvre, immigré, peuple) d'un terme qui expose le tort en désignant son sujet.

La désidentification, le détachement des catégories bien établies, est au cœur de l'écriture de Rancière elle-même : « L'élément décisif pour ma méthode ... était cette non-spécialité absolue et cette possibilité toujours présente d'établir une transversalité », « tous les points forts de mon travail sont liés à une recherche personnelle où j'apprenais les choses en m'immergeant dans une matière inconnue, une source conduisant à une autre et les reliefs se

construisant peu à peu par tâtonnements <sup>290</sup> ». Son écriture participe d'un entremêlement où sources, commentaires, récits et théorie interfèrent, presque dans les mêmes phrases.

Cet emboîtement de textes les uns avec les autres (Rancière parle ailleurs de « fable sur la fable<sup>291</sup> ») fait l'affaire du philosophe. Il y trouve la confirmation que c'est dans la capacité littéraire principalement que s'exprime la capacité esthétique de chacun : Rancière s'attache à ce qu'il appelle « capacité littéraire » comme expression première et également distribuée de la capacité esthétique. Les correspondances ouvrières, littérature dès qu'elles sont lues comme telles, littéraires parce qu'elles expriment des jugements esthétiques, sont la première scène de la parole dissensuelle, à la fois lecture du monde et compréhension du pouvoir du logos. Les scènes réellement vécues sont une matière première que les textes travaillent, cultivent, en procédant à la relecture successive des situations et à la ré-écoute répétées des voix qui y prennent part. Le texte de Rancière est lui aussi de cet ordre : une relecture, par laquelle s'exerce une capacité de compréhension originale, autonome et impertinente, dissensuelle en un mot. Echo de l'écho d'un dissensus en actes et en voix, les textes sont lus, relus, ré-écrits et ré-interprétés, dans un processus émancipateur que Jacotot le pédagogue a mis au point, et qui revient au sens étymologique d'éduquer – educere : conduire vers le dehors.

Parole, lecture autodidacte, écriture littéraire, sont ainsi les trois étapes de la méthode de l'égalité, les trois états de l'expression dissensuelle et émancipatrice selon Rancière, et sa méthode propre est de les faire résonner les unes par les autres, pour propager l'attitude politique, dissensuelle et esthétique qui consiste à ne suivre que sa propre compréhension de la mise en ordre du monde, à l'exprimer et à la partager. Rancière vise à transposer dans le travail de la langue l'action de dissensus par laquelle s'exerce le politique, en redistribuant, en reconfigurant les échos et les interprétations des voix par lesquelles se parle, s'écrit, se lit, se débat et se comprend l'ordonnement du monde. Ce travail de la langue qui repartage le sensible par le dissensus, c'est autant le sien dans ses écrits, ses entretiens, ses conférences, ses articles, que le travail des acteurs sur les scènes qu'ils reconfigurent – la subjectivation des sujets par le travail de leur

---

<sup>290</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 54

<sup>291</sup> Jacques Rancière, *La Fable Cinématographique*, Paris : Seuil, 2001, 2001, 245 p.

paroles, leurs lectures et leurs écrits. La méthode de l'égalité est une méthode littéraire, qui place la rupture d'avec l'ordre établi, le dissensus, au centre : au centre du texte et de sa méthode d'écriture, comme il est au centre de la reconfiguration et de l'émancipation sociales.

La méthode suivie et préconisée par Rancière, est donc une méthode littéraire, au sens propre et au sens figuré, opérant la re-lecture du texte social comme du texte parlé et écrit. J'ai dit plus haut comment je suivrai pour ma part une méthode expérimentale, pour envisager le concret hors-texte de l'expérience vécue et plastique du sensible. Mais en amont de sa qualité littéraire, la méthode de Rancière se fonde sur des prémisses que je reprendrai à mon compte.

Ce qui qualifie d'abord une telle méthode, c'est qu'elle n'est pas à proprement parler une méthode qui viserait des résultats. Le résultat, le dissensus reconfigurateur cherché, Rancière le précise, n'est jamais acquis : toujours à regagner, car toujours menacé par la reprise de l'ordre établi et par le retour du consensus. La méthode de l'égalité est l'effort de recherche d'une égalité postulée mais rarement constatée, et c'est cet effort que la méthode de Rancière vise à transmettre à ceux qui voudraient s'émanciper : il s'agit qu'ils s'efforcent d'y atteindre, il ne s'agit que de cela, mais de tout cela. L'effort à tendre vers ce que l'on vise est tout : il n'y a pas le chemin et le but, il y a l'effort comme atteinte, la tension comme objet, comme dans le tir à l'arc selon la philosophie zen. Il s'agit d'une quête, non d'une accession.

Une telle méthode *est* la recherche au lieu de lui pré-exister. Si une méthode *de* recherche consiste à définir préliminairement les manières correctes de procéder pour réunir des données et observer des faits, la méthode *comme* recherche consiste à suivre des chemins non déterminés à l'avance, c'est-à-dire à suivre le maximum d'enchaînements et de rapports, quels qu'imprévus qu'ils soient, qui apparaissent au chercheur, pour autant que ce dernier les laisse apparaître, les perçoive et ne les enchaîne pas d'emblée à des rapports connus. Une telle méthode s'abandonne à la puissance des rapprochements entre éléments sans rapports apparent, puissances des similitudes, des accidents, des rencontres, et accepte que le chemin ne se dessine que rétrospectivement. Elle

s'apparente à la praxis de la vie quotidienne, au bricolage<sup>292</sup> et aux « arts de faire<sup>293</sup> ». Elle rappelle la méthode du maître ignorant de Rancière, à opposer à la méthode des savants. Elle se prête particulièrement à interroger l'allant-de-soi, l'évidence, le donné. Mais elle comporte un écueil de taille : comment ne pas soi-même déjà établir des rapports, comment ne pas d'emblée créer des significations, comment cheminer sans suivre de but ? C'est un exercice de vie, une exigence constante. Une telle méthode ne donne pas un statut, elle est un mode d'existence pour conserver ouvertes les possibilités de reconfiguration et de remise en cause des normes et de l'allant de soi.

### *III. 2. - Déléguer l'expérimental à l'art*

La méthode de Rancière est une méthode historique.

Elle se fonde sur l'étude de scènes dont on a parlé et dont on parle encore, des moments exceptionnels et historicisés : Auguste Blanqui face au tribunal en 1832, la retraite des plébéiens sur le Mont Aventin relatée par Tite-Live et reprise par un penseur français en 1829, la candidature de Jeanne Deroin à une élection législative de 1849, celle d'un comique (Coluche) aux élections présidentielles en 1981, scènes de conflits ouvriers du XIXe ou grandes grèves de 1995, révoltes de Mai 68, mouvements du printemps arabe de 2012. Moments politiques forts qui voient l'apparition de catégories ignorées jusqu'alors, les prolétaires, les femmes en tant que sujets politiques, les pauvres, le droit du travail... Rancière est clair : le moment démocratique, où s'écrit le « pur compte des in comptés, la différence entre la distribution inégalitaire des corps sociaux et l'égalité des êtres parlants », est exceptionnel, et ne doit pas être confondu avec les scènes courantes de négociations, de tractations entre parties aux intérêts concurrents qui s'entendent pour les arranger ensemble, scènes « policées » comme les nomme Rancière.

---

<sup>292</sup> Le bricolage (au sens de Lévi-Strauss et relié à l'interdisciplinarité) a même été défini comme la « nouvelle rigueur dans la recherche qualitative ». Joe L.Kincheloe, Describing the bricolage : conceptualizing a new rigor in qualitative research, *Qualitative Inquiry*, Volume 7 Number 6, 2001 679-692, Sage.

<sup>293</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 352 p. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard.



Ces moments historiques n'existent que par leur inscription dans une histoire répertoriée. Même si ce sont des scènes ordinaires, des vies ouvrières, elles sont accessibles parce que relatées, archivées, historicisées. La démarche historique est documentaire, elle n'est pas expérimentale : Rancière n'intervient pas sur le monde, il le commente. S'il propose une méthode, il ne la décline pas en expérimentations. Il laisse cela à d'autres. Mais il ne le laisse pas tant aux militants, aux expérimentateurs sociaux, aux politiques « de terrain » – il se réfère plutôt au travail (aux « pratiques ») des artistes.

Sur cette question de la pratique artistique comme expérience de reconfiguration et de dissensus, il prend beaucoup de précaution. Il critique d'abord les arts et les artistes critiques, qui auraient selon lui perdu leur pouvoir d'agir sur l'émancipation, de la provoquer par leurs œuvres. L'intention d'agir pour l'émancipation ne suffit pas : « on pensait alors qu'en montrant certaines images du pouvoir – par exemple un amoncellement de marchandises ou des starlettes sur les plages de Cannes – on ferait naître chez le spectateur à la fois la conscience du système de domination régnant et l'aspiration à lutter contre. C'est cette tradition de l'art critique qui, selon moi, s'essouffle depuis vingt-cinq ou trente ans <sup>294</sup> ». Il insiste sur l'inutilité d'établir avec quelque systématisme que ce soit des règles sur les manières de procéder. En particulier lorsqu'il s'agit d'art, il explique que les « formes sensibles qui constituent la politique et les formes de transformations du sensible qui constituent l'art se rencontrent *sans pour autant pouvoir définir une globalité systématique du rapport entre les deux* <sup>295</sup> » (c'est moi qui souligne). Il alerte contre l'illusion de pouvoir imaginer une « transmission calculable entre choc artistique sensible, prise de conscience intellectuelle et mobilisation politique <sup>296</sup> ». Rancière prend soin de préciser qu'il n'est pas question pour l'art d'agir directement sur ces situations. Il déconstruit les tentatives d'art critique et activiste destinées à enclencher directement des prises de conscience et des actions politiques, dans lesquelles il voit l'aporie de la critique contemporaine, réduite à une répétition de modalités critiques des

---

<sup>294</sup> Entretien avec Télérama, 13/12/2008, disponible en ligne à l'adresse internet : <http://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-jacques-ranciere-la-parole-n-est-pas-plus-morale-que-les-images,36909.php> (consultée le 09/03/2014). Cette critique d'un art critique est longuement développée dans son livre *Le Spectateur émancipé*.

<sup>295</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.103.

<sup>296</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op.cit.*, p.74.

avant-gardes (Malévitch, Brecht, Godard), désamorçées dans un monde où « l'interprétation critique du système est devenue un élément du système lui-même<sup>297</sup> », et soumises à un régime esthétique basé justement sur l'impossibilité de décréter aucune connexion solide entre formes, intentions, et significations sociale.

Malgré tout, Rancière reconnaît aux arts et aux artistes une qualité d'action pratique efficiente et « reconfigurante » : il convoque de multiples œuvres d'art dans ses écrits, pour montrer comment les artistes ont reconfiguré des perceptions, comment ils « dérangent le régime ordinaire des connexions [...] du verbal et du visuel<sup>298</sup> », comment ils ont enclenché, permis, aidé ou empêché, des émancipations. Un exemple des plus explicites, d'une œuvre qu'il met en avant comme exemplaire, est celle de Sylvie Blocher et de son groupe Campement Urbain, qui interviennent dans une banlieue réputée difficile pour y créer avec une partie de la population, un espace public à usage strictement individuel<sup>299</sup>. Ce lieu selon Rancière « dessine une communauté de personnes qui aient la possibilité d'être seules », ce qui est « la forme de relation sociale qui est précisément rendue impossible par les conditions de vie dans ces banlieues<sup>300</sup> ». Cette intervention artistique dérange le régime ordinaire – et propose bien une reconfiguration des modes d'être, de dire et de faire. Un autre exemple est « l'artiste Pedro Costa, qui filme des immigrés et des drogués dans les bidonvilles de Lisbonne en leur permettant de construire une parole à la hauteur de leur destin, en rendant la richesse matérielle de leur monde<sup>301</sup> ».

L'art participe explicitement de la « méthode de l'égalité » de deux manières. D'une première manière l'art intervient par le biais de la 'politique de l'esthétique', c'est-à-dire l'effet, dans le champ politique, « des formes de structuration de l'expérience sensible propres à un régime d'art<sup>302</sup> ». Et d'une deuxième manière, par « les stratégies des artistes qui se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas,

---

<sup>297</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit. p.43

<sup>298</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.105, à propos d'une installation d'Alfredo Jarr, Real Pictures, 1995-2007.

<sup>299</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.70

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> Entretien avec Télérama, op.cit.

<sup>302</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.71

dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects<sup>303</sup>». La force de l'art en régime « esthétique » est de pouvoir connecter autrement les formes et les perceptions, et de permettre ainsi une reconsidération de la perception étendue aux situations sociales.

Concrètement, Rancière privilégie explicitement les pratiques documentaires : « Des artistes vont un peu partout sur le terrain, sur des modes plus ou moins militants, documentaires, ou plus sophistiqués pour nous décrire autrement les situations qui sont par ailleurs l'objet d'un cadrage médiatique ou pour nous parler de situations qui tombent hors de ce cadrage<sup>304</sup>». L'exposition internationale documentaX, en 1997 en rendit largement compte<sup>305</sup>, et de très nombreux artistes actuels s'inscrivent dans cette tendance. Quelques exemples récents : une série d'événements performatifs, conçus par Joanna Warsza, (2014) revisitent la notion de démocratie performative formulée par la sociologue polonaise Elzbieta Matynia, qui décrit comment la dimension "authentique" de la démocratie consiste à présenter aux citoyens le potentiel politique de leurs comportements et de leurs discours<sup>306</sup>. Ou encore, dans le projet mené par Suzanne Lacy (2013), le public est encouragé à parcourir une rue bordée d'arbres, et à rencontrer à son gré différents groupes culturels, les écouter, observer, et se former sa propre opinion sur ce que pourrait être la signification du féminisme pour le monde contemporain. Pour créer ce projet, l'artiste a travaillé avec entre autres, des théologiens, docteurs, activistes du monde du travail, juristes spécialisés en droit de l'immigration, ce processus de consultation faisant intégralement part du projet artistique lui-même<sup>307</sup>. Autre exemple :

---

<sup>303</sup> Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op.cit., p.72

<sup>304</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p.287.

<sup>305</sup> Exposition dont le livre-catalogue se conclut par un entretien avec Rancière.

<sup>306</sup> « The series of performative events conceived by Joanna Warsza go back to the idea of 'performative democracy' as formulated by the Polish sociologist Elzbieta Matynia. Here, Matynia describes an authentic dimension of democracy which illustrates to people the political potential of their modes of behaviour and statements". Texte de présentation de l'exposition *Responsive Subjects – On the Design of Collective Actions*, 21 September 2013–5 January 2014, Museum of Contemporary Art, Leipzig.

<sup>307</sup> «The public is encouraged to come to this tree-lined street and wander freely among the different groups to listen, observe, and form their own opinions, perhaps shaping a new understanding of what feminism means to different individuals in today's world. To create this multi-faceted project, Lacy .... worked closely with a core group of advisers—ranging from prominent feminists to a theologian, a doctor, a labor activist, an immigration lawyer, and many others—to develop the form and specific content of the project. She considers this inclusive process to be an integral part of the artwork itself ». Suzanne Lacy, *Between the Door and the*

Aideen Doran, Marianne Flotron, Allan Sekula et Noël Burch (2013) documentent l'activité de travailleurs, enquêtent sur leur bien-être physique et psychologique, et exposent la persistance des hiérarchies et des hypocrisies<sup>308</sup>.

A côté des pratiques documentaires, Rancière évoque aussi le travail de « certains artistes qui essaient de suivre la capacité de penser, de parler, de vivre qui appartient aux gens en principe les plus souffrants et les plus misérables », ou encore dans la détection de ce qu'il appelle des « arts de vivre à la fois dans la précarité d'une condition et dans le luxe de la pensée », arts de vivre où se tissent d'autres formes de partage, de sociabilité de solidarité, « qui nous sont rendus sensibles par des artistes<sup>309</sup> ». Moins développée dans ses écrits, cette emphase sur certaines "formes de vie" constitue chez les artistes contemporains une pratique en développement. Par exemple l'artiste Franck Leibovici a précisément mené une action longue intitulée "(des formes de vie)", dans laquelle il développe « une recherche portant sur les "formes de vie" et les "écosystèmes" que produit une pratique artistique<sup>310</sup> ». L'artiste Emeric Lhuisset pour sa part, en s'immergeant sur le terrain international des guérillas et des luttes armées, cherche à pratiquer un mode de vie qui soit à même de rendre compte des modes de vie, de penser et de lutter des partis opprimés ou minoritaires.

L'ensemble de ces pratiques artistiques auxquelles se réfère Rancière, pratiques documentaires ou "formes de vie" minoritaires dignes de constituer de véritables arts de vivre, ont un caractère d'expérimentation, de processus, beaucoup plus que de production d'objets figés. Ces expérimentations sont d'ailleurs proposées par les artistes comme telles : elles ne se veulent pas avoir valeur de modèles mais d'expériences, éphémères et renouvelées. En cela elles constituent un contrepoint à la trame principale, historique, de la méthode de

---

*Street*, 19 octobre 2013, Creative Time and the Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, New York, Brooklyn Museum.

<sup>308</sup> « (They) work with documentation of contemporary workers, examine their physical and psychological well-being, and expose persistent hierarchies and hypocrisies ». Extrait du texte de présentation de l'exposition *Momentous Times*, 26 Août– 2 Novembre, 2013. Centre for Contemporary Art, Derry~Londonderry (Irlande).

<sup>309</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p.297-298

<sup>310</sup> Site internet du projet, « Présentation », page disponible à l'adresse internet : <http://www.desformesdevie.org/> [consultée le 09/03/2014].

l'égalité : une sorte de fil expérimental annexe, que Rancière utilise comme démonstration, illustration ou exemple.

D'une certaine manière, c'est donc à l'art que Rancière délègue la pratique expérimentale "reconfiguratrice" - même s'il émet à ce sujet de nombreuses réserves sur l'impossibilité de tirer quelques généralisation que ce soit de ces pratiques toutes singulières. C'est donc fort de cette remarque, et de la caution que donne Rancière aux artistes, du moins à certaines pratiques artistiques<sup>311</sup>, que je déploierai ma recherche, sur un mode ni historique ni littéraire. Sous la forme d'une expérience de reconfiguration artistique, ma méthode expérimentale empirique cherche à reconfigurer le partage de la parole sur des scènes concrètes. Dans le monde tel qu'il est, comment créer l'apparition de moments où « peut exister un monde sans hiérarchie » dans des « formes de rassemblement en écart par rapport aux logiques dominantes<sup>312</sup> » ? Où sont les « petits segments de mondes possibles<sup>313</sup> » qui montrent comment échapper à la logique du nécessaire ? Comment les installer, les favoriser, les comprendre ? Un apprentissage expérimental de la pratique du dissensus est-il possible ? Je m'intéresse à comprendre expérimentalement comment se déroulent les jeux de paroles au sujet de la mise en ordre et de sa remise en question, et comment s'activent partiellement, momentanément, homéopathiquement, le dissensus productif du partage du commun.

Répondre à ces questions va demander de reformuler l'expérimentation, et, après l'avoir relatée, décrite, de la commenter, de l'analyser par un texte critique et interrogatif.

C'est pour l'écriture de ce commentaire analytique et critique, texte de la recherche proprement dit, que je dois maintenant préciser une méthode. Si je veux, partant de la pratique et de l'expérimentation, produire un texte qui ne fige pas ces pratiques et ces expérimentations en un ordre convenu, je dois viser à conserver et renforcer leur potentiel de mouvement et d'énergie, seul à même de

---

<sup>311</sup> Rancière juge de façon tranchée sur d'autres : "Jeff Koons à Versailles ou un artiste comme Paul McCarthy ont beau nous inonder de Pinocchio et d'ours en peluche censés nous alerter contre l'empire du spectacle, ça ne fonctionne pas. Il n'y a plus rien à révéler. Koons à Versailles, c'est la grosse entreprise artistique accueillie par la grosse entreprise culturelle de l'Etat, l'art « critique » devenu officiel, deux entreprises qui traitent de puissance à puissance ». Entretien avec Télérama, op.cit.

<sup>312</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 258.

<sup>313</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 258.

renverser et de reconfigurer l'ordre des choses. En somme, l'art est le fil expérimental pointillé et ténu qui sert de trame à la méthode de l'égalité. En tirant sur ce fil, je me propose d'en éprouver la solidité, et ainsi comme je l'ai annoncé de me pencher sur l'applicabilité et la mise en pratique de la 'politique esthétique' ou 'esthétique politique' de Rancière.

### *III. 3. - Ecrire l'écoute*

Suivre le fil des voix qui s'entrecroisent dans les situations où le partage de la parole oscille entre autorité et égalité, se faire l'écho de toutes, et de celles que d'autres voudraient étouffer, les « écouter » autant que je le pourrai, c'est-à-dire autant que je saurai les entendre dans le double sens de les ouïr et de comprendre ce qu'elles disent. Pour cela suivre tous les enchaînements, les sauts, les rapprochements des « sources conduisant à une autre », en construisant ce fil ténu « par tâtonnements », telle est la méthode de « lecture » adoptée par Rancière, que je transposerai pour ma part à l'écoute. Je renverserai l'écriture en écoute, comme Rancière l'a renversée en lecture. L'écoute c'est le temps réel, l'immédiateté et le flux. L'écoute au lieu de la lecture correspond à la dimension de l'expérience non historicisée, en cours de déroulement. Qu'elle soit passée ou vivante, une expérimentation n'est historicisée que par, et postérieurement à, l'écoute attentive qui en fut faite, qui lui a donné existence et valeur – contrairement à l'événement, qui n'est événement que parce qu'historicisé dès son avènement. Ma méthode d'écriture sera donc une méthode d'écoute : écoute, directe ou différée, qui portera sur les voix vives, et pour laquelle la mémoire vive et sensible de leurs inflexions, de leurs textures, la mémoire enregistrée aussi, sera convoquée à titre non de preuve mais de témoignage.

Chaque expérimentation a donné lieu à deux à trois heures d'enregistrements audio chaque fois, accompagnés d'enregistrement vidéos, de photographies et de prises de notes. Les enregistrements ont été systématiquement réécoutés et transcrits, leur transcription permettant à son tour une écoute plus fine, répétée et notée, l'oreille et les sens s'aiguissant au fur et à

mesure des passages. La boucle entre la mémoire et la perception est ici poussée à son extrémité, l'écoute directe se trouvant pour ainsi dire 'amplifiée' par ces retours, transcriptions, réécoutes, pauses et répétition de voix, d'intonations, de formulations qui pour être prononcées 'en passant' n'en sont pas moins lourdes de sens – et que cette méthode de reprise, réécoute, transcription successives et en boucle vise à repérer et à bien 'entendre'. Les deux interventions sur lesquelles je me concentre ont eu lieu ces dernières années, et mes descriptions en seront des réactivations par le moyen des enregistrements, des transcriptions, de mes souvenirs, et par la vertu de la description elle-même : beaucoup de paroles donc, et de mots mis en phrases, échangés lors de conversations, discussions et entretiens. Des méthodes de l'analyse conversationnelle je retiendrai l'attachement aux micros-événements de la conversation : prise de paroles (*turntaking*) et séquences, reprises et pauses ; aux rythmes et aux synchronisations (Erickson 2004), aux recouvrements (*overlapping*) et aux micro-durées minutées précisément ; mais je convoquerai également des données étrangères à la conversation, qu'elles soient convoqués explicitement par les locuteurs, ou que je les convoque moi-même, par association d'idées, pour enrichir mon analyse interprétative et mieux cerner ce qu'ils ont « voulu dire ». Cette expression est factice, puisque je ne saurai jamais ce qu'ils ont « voulu » dire : par contre je peux tenter par recoupement de savoir comment ils ont utilisé tel mot, pourquoi tel autre, dans quelle circonstance ils les utilisent ailleurs, à quels nuages de significations ils les associent. En quelque sorte j'écouterai l'enveloppe discrète de ce qui est dit, non pas le non-dit, mais le dit-ailleurs, ou le dit-entre.

Entre les mots prononcés réside, non pas un sens caché, mais le fil qui fait tenir ensemble ces mots-là pour le locuteur. Lorsque nous nous écoutons d'ordinaire, c'est en grande partie par reconstitution que nous 'créons' ce fil, c'est-à-dire que nous présupposons un fil dont nous vérifions par instant que notre interlocuteur s'y tient. Par exemple si je croise un ami dans la rue et qu'il s'adresse à moi sans que j'entende clairement ses mots, il est probable qu'il m'ait adressé son bonjour, et je lui répondrai de même. Enchaînant sur la météo, je n'accorderai pas plus d'attention à sa réponse que pour vérifier qu'il reste sur le sujet ; seul un saut tout à coup signalé par un « au fait, pour le dîner de

demain... » me fera réagir par la convocation, non pas de mon écoute attentive mais d'une série d'hypothèses sur par exemple : son impossibilité d'y assister, une question sur l'heure à laquelle arriver, sa demande d'idées sur quoi apporter ; toute information nous concernant tous deux, par exemple le nombre de dîners déjà partagés, augmentera et précisera ces hypothèses, que j'utiliserai comme des balises de ses paroles pour mesurer par échantillonnage à laquelle il se réfère. Ce type de comportements a été mis en évidence par des recherches portant sur les mécanismes de la compréhension de messages en situations de transmission perturbée (une conversation téléphonique de mauvaise qualité par exemple), cas dans lesquels des interlocuteurs humains peuvent suivre une conversation dégradée, devenue du pur bruit incompréhensible pour un appareil de décodage (un récepteur électronique par exemple). Plus que sur une écoute ouverte et sans a priori, le suivi ordinaire de la conversation repose sur sa prévisibilité, confirmée ou rectifiée par une série de prélèvements ponctuels dans le flux de communication émis. A nouveau ici l'ordonnement consensuel permettant le vivre ensemble, mis en évidence comme une nécessité par Garfinkel, est de mise. Le fil de la conversation est ce qu'il doit être, compte tenu des circonstances, des positions et des habitudes. Mais dans mon cas, placé devant des situations où je ne partage pas avec les interlocuteurs ce socle commun, où il ne m'est pas même décelable, je suis comme l'étranger de Schütz en territoire mouvant, et mes propres schémas de compréhension n'opèrent plus. Je ne peux plus que tâcher de réellement suivre le fil « à tâtons » pour reprendre Rancière : c'est-à-dire en le tenant sans le lâcher ni le casser, et en cherchant à suivre, d'un mot à une expression, d'une notion à un concept, d'un silence à une volée de phrases, ce qui fait lien, fil, ce qui conduit ces sautes et ces registres de paroles. Je m'aiderai de tout ce que le visuel peut apporter d'éclaircissements sur cette obscurité initiale (j'explique plus loin l'usage que je ferai de dessins, cartes, diagrammes et schémas).

Mon hypothèse est que les voix se tiennent elles-mêmes, de cette conviction qu'elles ont de leur capacité à tisser, à énoncer un ordre du monde possible ; ce que Rancière appelle capacité esthétique ou capacité littéraire. Ce que je désigne ici par le fil de la voix serait cette sorte de cohérence, de persistance d'un être à être lui-même, et à énoncer par son discours (son *logos*) ce qu'il perçoit du monde, des autres, du social, et comment ces modes et ces autres



pourraient selon lui être mis en ordre, organisés, tissés. Ecouter les uns et les autres reviendra à tenter de comprendre ces fils, ces logiques, ces résonances par quoi s'entend la tenue d'un discours, son tissu, son « sens ».

Un texte de recherche s'élève toujours un peu contre la voix expérimentale, car c'est de cette confrontation que peut surgir du sens. La redondance, l'emphase, la résonance d'un texte-écho venant répéter et paraphraser l'expérimentation, ne produisent que l'ennui du sens unique. Rancière, pour mieux critiquer le consensus que produit inévitablement tout texte faisant « autorité », a installé le dissensus au sein de sa propre écriture, devenue dès lors une création littéraire : dissensus des textes de natures incompatibles, des voix inentendues et des focalisations imprévues, et pourtant cohésion d'un texte dense, intense, continu comme une voix unique faites de multiples paroles. A l'inverse, devant les successions de ruptures dissensuelles provoquées par mes expérimentations et par les réactions des participants, je vais devoir discerner des continuités, là où se manifesteront d'abord des discordances, des incompréhensions, des affrontements et des divergences. Quelles logiques, quelles affinités, quels terrains communs supportent ces ruptures empilées, quels accords motivent ces conflits répétés ?

Les situations que j'étudie ayant donné lieu à des conflits, des oppositions, je vais devoir suivre plusieurs de ces voix, dont certaines tentent d'en étouffer d'autres. Contrairement aux situations historiques relues par Rancière, ici pas de désignation claire d'opprimés et de dominants, pas d'enjeux 'politiques' de mise au ban ou au pinacle du social, pas de sans-part apparents. Pourtant du dissensus apparaît, du partage comme séparation autant que du partage comme commun. Dissensus et divisions explicites, violemment exprimés, par les uns contre d'autres. Quels consensus sont rompus, quelles « instance et capacité d'énonciation » s'exercent lors de ces « densification et multiplication des cas de litige » ? Ne sachant identifier facilement qui exprime son dissensus d'avec quel consensus, ni même si du dissensus s'exerce au sens de Rancière (en tant que remise en question d'un ordre établi), je vais devoir avec attention suivre tous les méandres de chaque voix, de leurs entrecroisements et de leurs heurts, pour identifier ce qui fait dissensus, au sein de quels consensus.

Une caractéristique inhérente à mon sujet – une expérimentation sensible – induit d'emblée deux conséquences sur ma méthode de travail.

D'une part ce ne sont pas que des mots qu'il me faudra commenter, mais d'innombrables signes non-verbaux, visuels, sonores, déployés dans l'espace et dans le temps. Mon rapport au « texte » des données ne sera pas qu'un rapport au littéraire, puisqu'il passera aussi par le son, l'enregistrement, les voix vivantes, enfin par beaucoup d'images, photographies et vidéos. Je ne ferai pas une étude du corporel de la parole, je ne me pencherai pas particulièrement sur les corps des interlocuteurs. Mais partout où ils pèseront de leur poids, où les regards, les mimiques, les mouvements, parleront à côté, en-deçà ou contre les mots dits, j'irai les écouter, les regarder parler à leur façon et je tâcherai de rapporter ici ces paroles muettes. J'irai aussi chercher à écouter les voix absentes, les mots prononcés ailleurs mais que les interlocuteurs ont encore en tête. Je m'attarderai sur des situations passées, lointaines, mais qui informent celles que je considère. J'avancerai donc par associations et convocation de sources multiples. La difficulté sera double : ne pas exclure a priori, ne pas se perdre loin du chemin. Ni labyrinthique ni rectiligne, ma méthode doit être sinueuse comme celle dont parle Rancière. Méthode de détours et d'accumulations, où l'intuition autant que l'acuité joueront un rôle clé. Intuition des significations cachées sous des associations inattendues, acuité dans l'articulation des associations et des significations.

D'autre part mon « écriture » consistera, aussi bien qu'écrire (qui est dessiner des mots), à dessiner : des diagrammes, des figures, des schémas, des cartographies, des représentations visuelles. En soi ces dessins seront des œuvres autant que des réflexions. Ces dessins seront la carte des desseins des uns face à ceux des autres – pour autant que je les circonscrive. Projections, de ma compréhension sur les interprétations croisées des acteurs, des acteurs sur les intentions de mon dispositif, je les lirai comme telles : des écrans sur lesquels projeter des grilles d'organisation des données, tout aussi vite déconstruites, mais s'éclairant de leur dessin momentané. « Oui, pulsation, production de résonance, vibration rythmique – c'est ce qui garantit que le diagramme se meut et produit les inscriptions nécessaires, sans lesquelles il demeurerait une abstraction qui n'intervient pas, qui ne meut aucun espace et qui n'occupe

aucune région »<sup>314</sup>. Mon travail d'écriture proprement dit sera ainsi le champ d'élaboration d'hypothèses et de leur mise à l'épreuve, le cœur créateur de ma recherche et le lieu possible où voir apparaître, où pouvoir entendre d'autres voix et d'autres paroles : « Retracer des cartes serait aussi enregistrer des voix dans une autre géographie : donner de l'emphase à l'importance des véhicules que nous sommes en train de produire ; renouveler des stratégies de contamination, construire cette autonomie de déplacement »<sup>315</sup>.

Ce que j'ai tout à l'heure désigné par la « méthode comme recherche », avec son cortège d'associations, de sauts, de digressions, de compilations hétérogènes, de fils qui s'entrecroisent et tissent un « texte » comme une toile, est en soi un dessin méthodique et graphique, où les lignes des caractères typographiques donnent déjà en partie une direction de travail plastique : je mettrai mes hypothèses successivement à l'épreuve de nouveaux faits surprenants – que ma recherche devra ne pas ménager, mais au contraire multiplier. L'objectif de ma technique d'écriture sinueuse, est de confronter mes hypothèses à de multiples données, de susciter les surprises, c'est-à-dire le non-allant-de-soi dans le cadre retenu, par le dessin de ces rencontres et de leur logique secrète. Tenu ainsi de moduler mes hypothèses, les confrontant à nouveau à la surprise des contre-évidences, j'espère parvenir peu à peu à un ensemble d'hypothèses plus résistantes, qui puissent tenir lieu de résultats stables... jusqu'aux prochains chocs. Cette méthode d'écriture devra répondre à deux impératifs : rechercher les ruptures partout où elles se produisent, et reconstruire sans cesse les liens hypothétiques rompus, pour former de nouvelles hypothèses. Si la détection de toutes les ruptures des acquis, les miens comme ceux des acteurs, est une question d'attention et de rigueur, le chaînage de liens dans un tissu de données qui les rompent (comme un corps pleins d'aspérités fait des accrocs à tous les vêtements dont on tente de le couvrir), demande une manière d'écrire qui soit une plastique, une formation au sens de création. C'est une écriture créatrice qui me mènera, ou rien.

---

<sup>314</sup> Citation de l'artiste et théoricien Ricardo Basbaum, extraite de *Sur, Sur, Sur, Sur...* comme diagramme : carte + marque, *Multitudes* 4, 2010, n° 43, p. 24-27. Disponible en ligne à l'adresse internet [consulté le 08/05/2014] : [www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-24.htm](http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-24.htm).

<sup>315</sup> Ricardo Basbaum, op.cit. Voir aussi le travail de Stephen Willats, qui utilise en priorité diagramme et schémas, par exemple dans l'exposition « Conscious unconscious in and out the reality check » (Modern Art Oxford, 27th April - 16 June 2013)

### *III. 4. - Plasticité de l'écriture*

Mon choix d'étudier des situations où l'introduction d'une rupture des règles admises produit en cascade des séries d'autres ruptures, me pose face à un expérimental résistant, entêté, dans lequel la « reconfiguration » se reconfigure aussi vite qu'elle advient, et rend difficile de savoir si elle a vraiment eu lieu. Pour enquêter sur ces scènes de parole expérimentales récalcitrantes, qui ne se laissent pas si facilement reconfigurer en scènes de partage égalitaire, et reviennent élastiquement au partage autoritaire et violent, je vais devoir produire un texte plus élastique encore, d'une plasticité molle, qui épouse toutes les nuances du conflit pour en émousser l'aspect tranché, et, comme une rivière se coulant entre les rochers en épouse les aspérités pour les lisser en forme de rive, pourra déceler, au-delà des arêtes et des brisures, la logique suivie. Alors, au lieu d'imposer des significations et des liens sur la base de théories pré existantes, d'a priori ou de conventions de jugement, j'aurai peut-être une chance de voir se dessiner les trajectoires des uns et des autres et de comprendre comment ces trajectoires, de manière inévitable, les mènent à s'affronter, comment le dissensus ou le consensus naissent de quelles logiques. Compréhensions qui ne seront que des hypothèses, dont le lecteur restera le libre appréciateur – pour ouvrir la voie à de multiples autres thèses.

J'utiliserai des techniques de coulage, d'accompagnement, qui épousent les revirements soudains, sans chercher à les comprendre comme des oppositions : mais comme des trajectoires cohérentes. Au lieu de m'attacher à ce à qui s'oppose, ce qui rompt ou est rompu, je m'attacherai à comprendre ce qui est maintenu, ce qui accompagne, ce qui lie plus que ce qui délie. C'est de la confrontation entre un texte lieur et un expérimental rupteur, que pourra peut-être émerger le sens. Enfin je trouve ici de quoi suivre le fil de ce qui court en filigrane tout au long de cette recherche : la voix, les voix. La parole de l'un tranchant entre les mots de l'autre, les mots de tous entremêlés en un écheveau indissociable, le concert commun contre les lignes de sens directrices, le son

contre le sens, le grain contre l'articulation pour reprendre Barthes<sup>316</sup> : c'est de cette duplicité de la parole, parole à la fois des uns, des autres et de la communauté, qu'il s'agit au fond, quand le conflit les dresse les unes contre les autres, ou que le brouhaha du groupe s'élève comme la vapeur au-dessus du bain. Double instance de la parole, que je verrai réapparaître sous d'autres formes, énoncée par certains comme son incomplétude insupportable, par d'autres comme son bruissement plein de sens. La plasticité de cette parole fluviale, torrentielle, étale ou courante, est la plasticité de mon dispositif : liens et connexions, segmentation et sélection, passages et blocages, captures et libération. Le son de la voix traverse les espaces entre les mots comme s'ils étaient un, les mots séparent le continu de la voix en blocs de sens exclusifs et étanches. « L'homme est un être qui sait très bien quand celui qui parle ne sait ce qu'il dit », et il le sait parce qu'il peut écouter à la fois le grain et l'articulation, les mots et la voix, les uns et les autres, et ainsi à la fois adhérer et se dissocier, appartenir et se séparer. Je l'ai citée déjà, une participante disait : « La voix est plutôt forte, mais on voit quand même la bouche qui bouge, ça produit une sorte d'étrange espace-temps, quand ce qu'on entend est si proche et qu'il y a cette bouche qui bouge en arrière-plan, c'est un drôle de...un moment étrange<sup>317</sup> ». Le texte que j'écris est une voix qui fractionne et dissèque, mais il est aussi un fil qui collecte et fusionne : c'est de cette plasticité que se supporte sa fonction méthodique, de cette souplesse que naît sa solidité. Mon premier et seul galeriste, disparu en 2012, se désignait comme un « agent souple<sup>318</sup> »... « mais pas trop », ajoutait-il à la main sur ses cartes de visites ou en bas de ses mails. L'expérimentation développe ruptures et rigidités, mon texte tout en l'épousant lui opposera son adaptation et sa versatilité. Le versatile résidera dans les détours, les emprunts, les extensions pratiquées sur, contre, ou avec les données. Mais il ne l'est que pour fidèlement se couler dans le sens de l'expérimentation, le sens

---

<sup>316</sup> Barthes, R., 1981, *Le grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris : Seuil, 1981 (Points 1999).

<sup>317</sup> "the voice is really quite loud, but you still see the mouth moving so there is a strange kind of space time thing going on where you hear it so close that there is this mouth moving in the back it's really funny kind of... kind of moment". Enregistrements de la séance du 20-10-2010.

<sup>318</sup> Yvon Nouzille, fondateur de la galerie le Sous-Sol, active à Paris entre 1992 et 1999, à la suite de quoi il développa la galerie APDV, dans sa loge de gardien d'immeuble et dans les autres loges de gardiens et appartements de locataires de la cité HLM où il logeait. Il décéda en juin 2012 soudainement, laissant le monde de l'art en deuil de sa souplesse et de sa rigueur.

caché qui l'anime sans se dire, sauf par la rupture, l'opposition et le dissensus. Sachant coller au littéral des enregistrements, à la virgule et au soupir près, je saurai aussi m'appuyer sur des actes et des paroles dites tout à fait ailleurs, non rapportées par les bandes vidéos ou audio, mais qui, inscrits dans les mémoires et les désirs des acteurs, sont absolument nécessaires à la compréhension des apparences. Guidé par les moindres affinités, évocations, allusions, j'explorerai les pistes ainsi ouvertes, de la même manière que j'explorerai les moindres recoins des avenues de paroles, des boulevards de gestes et des monuments conceptuels érigés par les protagonistes avec une ostentation dont je considérerai qu'elle dit tout autant que ce qu'elle masque.

En somme je détaillerai, et représenterai par différents moyens, visuels, mentaux, discursifs, spéculatifs, les enregistrements expérimentaux de toutes sortes, avec minutie, à l'affût de tous les micro-chocs déroutants qui malmènent mes hypothèses successives ; et simultanément je m'en écarterai avec insistance, pour retrouver le fil perdu, retisser ce qui aura été déchiré avec des brins éloignés qui le complémente : re-dire et re-lire le dit et le vu, à l'aide de ce qui restait tu et masqué.

## Chapitre quatre - Le cas du colloque de Cerisy

### I - Configuration

#### *1.1. - Départ pour Cerisy*

Nous sommes le 19 septembre 2009, un samedi en début d'après-midi, au centre de Paris. Ce soir s'ouvrira un colloque de recherche auquel je participe, et nous devons nous rendre sur les lieux, en Normandie. Gil, un des organisateurs, m'a donné rendez-vous au bas du bureau, où il doit arriver depuis la banlieue avec la voiture prêtée par son père. Il vit dans le Sud et a voyagé jusqu'à Paris par le train, mais la mauvaise desserte du centre de colloques impose de voyager en voiture. J'ai proposé d'utiliser mon propre véhicule, arguant de son volume plus grand, mais nous nous sommes finalement entassés à quatre, avec nos bagages pour une semaine et le matériel technique, dans l'automobile paternelle à laquelle Gil semble beaucoup tenir. La question centrale à ce moment, qui nous occupera une bonne heure, est de savoir qui conduira quel véhicule, et quelles modalités d'assurances permettent les échanges de conducteurs. Je comprends aujourd'hui, avec la distance du temps et de l'écriture, que cette interrogation revient finalement à la question de quelles places, conducteur, leader, responsable, père, sont occupées, et par qui.

Il n'est pas anodin de noter à ce sujet qu'au moment de ces discussions apparaît Madeleine, jeune doctorante qui s'est inscrite tardivement au colloque, en bénéficiant d'une invitation réservée aux étudiants en cours de thèse, courante dans ce type de réunion. Elle voyagera avec nous, et je comprendrai plus tard que si ce n'est de sa part un calcul, c'est une conjonction heureuse de circonstances, qui sert ses intérêts et sa quête d'un laboratoire de recherche plus adapté à ses envies – Gil dirige dans le sud de la France un laboratoire de recherche sur les questions de l'eau et du développement durable. Madeleine est dynamique, drôle, et s'intéressera beaucoup à la description de mes recherches durant le voyage, jusqu'au moment où elle aura cerné qui de moi ou Gil possède un pouvoir décisionnel qui l'intéresse. Alors elle concentrera sa conversation et son intérêt vers lui, en déployant pour la première fois du séjour une panoplie de comportements intellectuels séducteurs qui iront en s'accroissant. Le quatrième passager est Antoine, un autre étudiant doctorant en informatique, du même

laboratoire dirigé par Gil, qui travaille sur les modalités de débats participatifs par internet.

J'occupe dans ce jeu de rôles et de place un statut flou, et je participe au colloque par une intervention qui ne consistera pas en une communication magistrale mais en une installation d'un dispositif participatif pour une soirée.

Nous chargeons le matériel dont j'aurai besoin : trois mallettes design en aluminium, deux plus petites, d'un format un peu supérieur à A4 et épaisses d'une dizaine de centimètres, et une plus grosse, une petite caisse d'environ quarante centimètres sur trente et haute de cinquante – un format idéal accepté en bagage cabine, pratique lorsqu'il s'agit de transporter le système en avion. Cette fois il ne s'agit que d'un trajet d'environ trois heures de route, nous nous rendons en Normandie à Cerisy-la-Salle. Le trajet sera rapide, mais notre départ décalé par rapport aux prévisions nous vaudra une arrivée tardive, dans l'obscurité. En automne la nuit commence à tomber plus tôt, la Normandie est humide, et c'est dans un brouillard de circonstance, en même temps qu'annonciateur, pourrais-je dire a posteriori, annonciateur des brumes conceptuelles et concrètes qui entoureront la semaine, que nous arrivons dans le parc d'une belle propriété.

Le centre de Cerisy-la-Salle, connu internationalement, est dédié à la tenue de colloques réunissant des chercheurs de niveau international, dans le cadre d'un château du XVII<sup>ème</sup> siècle en parfait état après des rénovations respectueuses, ses dépendances et son parc. Les participants aux colloques séjournent ensemble une semaine, partagent les repas à heures fixes, et alternent communications plénières, ateliers, et conversations informelles dans la bibliothèque du château, les salons, le parc ou les espaces de circulation. Fondé dans les années 20, le centre a dès l'origine accueilli les plus grands intellectuels français puis internationaux, principalement sur des thèmes littéraires, philosophiques ou poétiques. Les thèmes abordés couvrent maintenant toutes les disciplines de recherche autour des questions de société, du culturel au politique en passant par l'écologie, l'architecture ou l'innovation technologique.

Le centre a basé sa réputation sur le cadre d'accueil et la convivialité des échanges, et le prestige des intervenants qui se sont succédés. Les chercheurs s'y rendent avec la promesse d'un séjour agréable, détaché du quotidien – les connections internet sont limitées, les réseaux téléphoniques passent mal, les



trains n'arrivent à huit kilomètres que deux fois par semaine, et le centre se trouve à plus de trois heures de route de Paris.

### *1.2. - Chambres et places*

Cerisy-la Salle est réputé pour installer entre les participants une atmosphère particulière et une facilité d'échanges informels en raison du séjour prolongé des participants, qui théoriquement doivent en s'inscrivant garantir leur présence durant la semaine entière, et en raison également de l'organisation des lieux et des emplois du temps. Les repas sont pris en commun dans une ancienne cuisine transformée en salle à manger collective avec de grandes tables rustiques et des bancs, les communications sont présentées dans la bibliothèque du château, une salle du rez-de-chaussée entourée de rayonnages couverts de livres anciens – protégés par des portes aux grilles fines et cadénassées. Les participants sont logés sur place, dans trois bâtiments distincts, le corps principal du château, qui accueille les invités les plus importants et les organisateurs, et où logent également les propriétaires des lieux, puis les anciennes écuries transformées en chambres, enfin l'orangerie, un bâtiment à deux étages près de l'entrée du parc. Les chambres sont aménagées dans des styles et des confort variables, il existe ainsi une sorte de hiérarchie tacite des attributions de chambres, qui donne lieu à des comparaisons silencieuses et de petites négociations entre les invités. Je serai personnellement logés dans l'orangerie, un statut un peu supérieur aux écuries, où existe même une pièce divisée en deux chambres non totalement séparées l'une de l'autre, où seront logés deux des étudiants. Mais ma chambre, lambrissée de pin vernis des murs au plafonds, comme un chalet de montagne, avec deux ou trois mauvaises reproductions de tableaux d'Arcimboldo, et un minuscule cabinet de toilette ne comportant qu'un lavabo, partageant la douche et les toilettes avec la chambre voisine, reste dans la gamme de bas standing. Mon voisin dispose d'une chambre beaucoup plus stylée, avec cheminée de marbre, porte fenêtre donnant sur le parc, grand lit sculpté, rideaux et couvre-lit assortis, par rapport à quoi la mienne apparaît pour ce qu'elle est probablement : un ancien réduit de service transformé à peu de frais en gîte bon marché. J'expérimente dès mon arrivée la fine organisation hiérarchique qui régit les lieux. Mon voisin est une sorte de

célébrité dans le monde de la recherche en biologie, il a une forte personnalité médiatique, et sa présence ici est considérée comme un honneur. Malgré mes prétentions à remettre en question les conventions de la discussion en groupe, je ne suis pour l'instant ici qu'un invité un peu atypique, artiste, que quasiment personne ne connaît. L'attribution de cette chambre, atypique elle aussi, peut s'interpréter comme adaptée à la qualité d'original nomade, accoutumé à peu, qu'on suppose aux artistes.

L'installation dans nos chambres survient après le trajet en voiture avec Gil et les deux étudiant(e)s. Les conversations qui l'ont nourri ont clairement montré comment la jeune Madeleine en trois heures a sondé nos idées et nos positions respectives, pour focaliser son attention en fin de parcours sur le seul susceptible de détenir un certain pouvoir décisionnel dans le monde de la recherche. Mais je dois préciser que l'histoire a des retournements qui rétrospectivement modifient les faits : Madeleine et Gil commenceront durant la semaine une histoire d'amour qui durera plusieurs années. Était-ce le jeu de séduction que j'ai pris pour un jeu stratégique ? La stratégie s'est-elle habillée d'affectif pour mieux se dérouler ? Ce détail importe : il montre à quel point les dispositions des places et des statuts sont inséparables de ce qu'ils affectent chez les acteurs, c'est-à-dire de ce qui les met en mouvement, par le sensible et son « partage » (au sens ici le plus littéral, du partage physique). Mon propre engagement affectif tient à ma tentative d'asseoir ma place dans cet univers de chercheurs par mes positions théoriques et mes idées d'un autre ordre, qui ne me donnent visiblement pas la même considération. Je ne suis rattaché à aucune institution, mon doctorat en cours me donne un statut d'étudiant. Mon rôle au côté des organisateurs rend ma position floue, bien que mon étiquette d'artiste, pour l'instant encore identifiée à des catégories connues, me situe sur le troisième sommet d'un triangle : chercheurs-étudiants-artistes. Sur ce triangle chaque sommet comporte une pointe d'excellence : directeurs de recherche, étudiants prometteurs, artistes connus. Nous verrons que là aussi il y aura disruption, mon intervention venant perturber les catégories artistiques des participants.

Je suis invité par D. et Gil, deux amis chercheurs, et co-organisateurs. Y suis-je invité en tant que contributeur ou organisateur ? Ce n'est pas très clair et ce ne le sera pas beaucoup plus sur place. Cette question de mon statut

deviendra un des sujets de discussion du colloque, de la production des actes du colloque, et de ce texte. Sujet de discussion relativement occulté d'ailleurs, sujet de non-discussion devrais-je dire, qui ne se manifestera qu'en filigrane, par d'infimes détails dans les prises de paroles lors des interventions, par l'évolution des relations que j'aurai avec les autres participants, par des tensions, souterraines ou bien apparentes, autour de ma présence et de mes actions. Le statut ambigu qui est le mien – contributeur, organisateur, spectateur invité ? – reste trouble jusqu'à aujourd'hui, et c'est un des enjeux de ce texte que de rétrospectivement comprendre quels jeux de rôles ont eu lieu.

Ce n'était pourtant pas a priori une recherche sur la définition des rôles, vacants ou occupés, définis par les interactions entre les membres d'une organisation, qui me guidait. Cette question n'apparaîtra que comme un effet secondaire, collatéral, de la question centrale que je souhaitais poser initialement : que produit une expérience de discussion disruptive dans un contexte de réflexion et de débats? Ma contribution consistait à proposer ce dispositif de discussion particulier qui bouscule les règles habituelles de la conversation en groupe. Je pensais trouver au sein du colloque un contexte favorable, mes échanges avec Gil et D. paraissant rencontrer un écho positif. Ce colloque se voulait, au-delà de la teneur habituelle en communications magistrales sur des sujets de recherches variés, une réflexion sur les échanges possible entre la société scientifique et la société « civile », sur les participations citoyennes aux débats et enjeux de développement durables, et sur le rôle possible des scientifiques dans un conseil aux politiques. Comment rendre des discussions de groupes plus participatives, plus fructueuses, moins figées dans la hiérarchie et la confiscation de la parole au profit des plus volubiles, des plus puissants ou des dirigeants ? Telles étaient les questions qui m'animaient.

Gil avait déjà fait l'expérience du dispositif, il était lui-même –officiellement – l'un des co-organisateur du colloque, et à ce titre s'associait à moi pour proposer une série de trois soirées autour de la question des formes de débats alternatives.

## II. Chronique d'un échec annoncé

Cette « Chronique d'un échec annoncé » est le récit au plus près de mon intervention au colloque de Cerisy-la-Salle et de son « échec ». Ma question un peu naïve (que produit un dispositif disruptif) me revint comme un boomerang sous la forme bien réelle d'un conflit ouvert et sans issue avec l'ensemble des participants, malgré la bonne volonté initiale portée par l'envie de permettre plus de partage. La rupture des conventions de la discussion introduite par mon dispositif, visait un but plus ou moins explicite de progrès sur la question de la forme du débat. Cette visée m'expose naturellement à un risque de déception : j'aimerais que ma position en rupture par rapports aux catégories me vaille de la considération, et que mes interlocuteurs en soient réjouis. Qu'ils reconfigurent instantanément leurs catégories conventionnelles pour repositionner personnes et idées selon la disruption que j'amène, voilà ce que je découvre être mon secret espoir. Bien sûr, s'ils obtempéraient à mon injonction déguisée, et adoptaient ce désordre comme un nouvel ordre, il deviendrait instantanément à son tour une nouvelle convention, sujette à disruption. Ce n'est pas ce qui est arrivé : les participants n'ont pas adhéré à ma proposition d'expérimenter une autre forme de discussion. Ils se sont soumis de mauvaise grâce à l'expérience, l'ont critiquée dès le début, et y ont mis très vite fin, en me manifestant une hostilité croissante.

Les échecs sont riches d'enseignement. Proposer une expérience disruptive consiste précisément à plonger les participants dans une situation inconfortable, et leur réaction agressive signalait leur inconfort profond devant la déstabilisation des règles habituelles. Si je peux dans un premier temps interpréter cette réaction comme une confirmation de la valeur disruptive du dispositif, il me manque de comprendre ce qui s'est joué cette fois, qui ne s'est pas produit lors des autres sessions. En particulier, je n'ai pas constaté l'effet habituel, d'enthousiasme et de plaisir à partager les points de vue des uns et des autres. Ma propre réaction de malaise devant l'agressivité des participants aurait elle aussi dû m'alerter sur la disruption inattendue amenée dans mon propre processus de recherche : là où j'attendais des avancées et une forme de relais apportée par les autres chercheurs, je me découvrais face à mes propres attentes déçues, à mes propres règles déjouées.

## II.1. - Le sensible de la disruption

Ce qui amène explicitement la disruption à Cerisy, c'est le dispositif de communication employé et sa règle de fonctionnement : « on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse ». Mais avant d'en décrire le déroulement, j'aimerais cerner ce que convoque la notion de disruption au plan sensible, et préciser quel champ d'expérience du malaise, de l'inconfort, de la déception peut en découler. Disruption est un mot abstrait, dérivé de l'anglais, applicable à des abstractions telles que les processus, les idées, les innovations... Si je quitte cet univers abstrait pour me faire une idée sensible de la rupture, deux catégories d'images me viennent : le renversement et la brèche. Faire disruption, c'est renverser de fond en comble un ordre existant, ou ouvrir une brèche dans un monolithe, dans un rempart. Rancière place le concept de reconfiguration à la charnière des deux, développant un « discours critique qui tente assidûment de renverser le partage du sensible afin de négocier de nouvelles configurations de son paysage<sup>319</sup> ». Mais ce qu'il désigne par « reconfiguration » se rattacherai plutôt à l'idée de la brèche introduite dans l'ordre dominant, qui ouvre d'autres possibilités et redispose autrement les places et les capacités : « La distribution du visible participe elle-même de la configuration de la domination et de la sujétion. Tout commence par réaliser que voir est un acte, qui confirme ou modifie cette distribution, et que « réinterpréter » le monde est déjà le transformer, ou le reconfigurer<sup>320</sup>. » « Ceux qui décrivent reconfigurent les possibilités du monde ; ceux qui prescrivent présupposent un certain état du monde lui-même constitué de prescriptions sédimentées<sup>321</sup> ». La reconfiguration est une réorganisation du temps et de l'espace, selon d'autres critères que ceux déjà en place : par exemple utiliser les nuits à autre chose que

---

<sup>319</sup> Stéphane Roy-Desroziers, Introduction approfondie à l'esthétique de Jacques Rancière, *Gnosis*, 2011, vol.12, n°1, p. 41-56.

<sup>320</sup> "The distribution of the visible itself is part of the configuration of domination and subjection. It starts when we realize that looking also is an action which confirms or modifies that distribution, and that "interpreting the world" is already a means of transforming it, of reconfiguring it ». *Le Spectateur émancipé*, conférence donnée par Jacques Rancière, 2008.

<sup>321</sup> « Those who describe reconfigure the possibilities of a world; those who prescribe presuppose a certain state of the world that is itself made up of sedimented prescriptions". Jacques Rancière and Indisciplinarity, *Art and research : A Journal of Ideas, Contexts and Methods*. été 2008, vol.2, n°1. Interview par Marie-Aude Baronian et Mireille Rosello. Disponible en ligne à l'adresse internet [consultée le 23/05/2012] : <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>

simplement refaire des forces pour une autre journée Jacques Rancière de travail (La nuit des prolétaires). Il y a bien disruption, rupture de l'ordre établi, mais plutôt que de le renverser il s'agit de le disposer autrement.

La métaphore du renversement est celle des utopies révolutionnaires. Elles mènent souvent, aussi vite qu'elles l'ont renversé, au rétablissement d'un ordre plus strict et terrifiant que le précédent. Renverser l'ordre, démettre les responsables, faire table rase : la disruption est ici une rupture radicale, une coupure nette avec ce qui était pour établir ce qui sera – forcément – différent. Les risques en découlent : la coupure peut consister à couper les têtes, trancher avec l'existant peut plonger dans le néant, renverser l'ordre peut mener au désordre : images d'anarchie, de sauvagerie incontrôlée (l'intérêt malgré tout de la notion de révolution tient selon Kant dans l'idée de progrès qu'elle fait naître).

L'image de la brèche quant à elle, qui correspondrait à l'infiltration activiste, convoque l'image du barrage, dans lequel la brèche aménage un passage, un point de fuite, par où les pressions se soulagent et se déversent avec énergie – une énergie potentiellement dangereuse également. Le barrage était un rempart contre le danger, la brèche le fragilise et menace. Elle soulage les surpressions (elle s'appelle alors plutôt soupape, vanne, aménagement, émancipation), elle peut aussi être la faille par où l'ennemi jusqu'ici contenu s'infiltrer et envahit la place, remettant en question les privilèges et les hiérarchies. Si la brèche s'étend, le barrage s'effondre : la brèche peut mener au renversement. Le renversement, lui, ne peut amener à la brèche ; le renversement est en quelque sorte une brèche immédiatement généralisée, d'emblée définitive, totale. Brèche totale contre brèche partielle sont les deux figures de la disruption que j'aurai à envisager, tout en gardant à l'esprit que l'idée d'émancipation et de reconfiguration tient plutôt de la seconde. Les militaires emploient les termes d'incursion ou de pilonnage : infiltration par rupture des lignes de défense en quelques points de faiblesses, ou anéantissement systématique de l'ordre ennemi. Deux styles, deux stratégies, deux visions. Soit l'on cherche à transformer l'ordre des choses, soit on cherche à le renverser pour en établir un neuf : ce sont deux modalités énergétiques qui se jouent. La brèche contient en germe l'idée de transformation, de transformativité pourrait-on dire : de reconfiguration. La conception d'un barrage peut d'ailleurs comporter une « brèche ». Calculée et contrôlée, c'est une vanne qui opère la libération des

pressions à des fins d'équilibre ou de production énergétique. La révolution procède elle d'une autre énergétique, essentiellement créatrice, pour qui l'ordre établi consiste en le maintien de niveaux bas d'énergie et qui se donne la tâche de réactiver de hauts niveaux énergétiques, des charges intenses maximisées et généralisées : une énergétique de l'explosion pour la brèche totale, contre une énergétique de la transformation, de la reconfiguration, pour la brèche partielle.

Au plan sensible il va me falloir donc m'attacher aux expressions de transformations, de (dés)équilibres, de pressions et de soulagements, d'énergie plus ou moins dosée, de points de faiblesse, ou d'accumulation. La sensorialité (le « partage du sensible ») convoquée pourra être liée au rempart, au barrage, à la contenance, face à la fuite, au débordement ou à l'infiltration. J'ai déjà évoqué comment à Cerisy et lors de ce colloque sont actives les formes de la fermeture et de la délimitation et surtout celles de la place, défendue ou vacante, place donnée ou à prendre, place-forte ou place publique, château ou agora. Le jeu de places, de préséances, de hiérarchies et de reconnaissances décelé dès l'arrivée au château et l'attribution des chambres, joue à plein. J'explorerai plus avant comment ces divers « partages du sensible » ont joué lors de cette rencontre.

## *II.2. - Changer pour durer*

Le colloque, tenu du 19 au 26 septembre 2009, s'intitulait « Changer pour durer », et s'inscrivait dans la réflexion sur ce qu'il est convenu d'appeler le « développement durable ». Son programme était énoncé comme suit par les organisateurs :

« Le concept de durabilité a envahi les espaces académiques et médiatiques sans qu'il existe de réel consensus sur les conditions et les critères à prendre en compte, sur l'orientation que nos sociétés souhaitent suivre ou sur les moyens à mobiliser. L'attention internationale est ainsi souvent focalisée sur les questions d'environnement, parfois au détriment des questions de justice sociale, et souvent comme simple habillage des modèles économiques prévalant. Néanmoins l'action privée et entrepreneuriale joue un rôle majeur dans les transitions et contribue massivement à l'innovation.

Le thème de ce colloque est moins la durabilité en soi que les conditions et les trajectoires du changement. Toutefois, déterminer les changements requis ne suffit pas, encore faut-il définir, faire accepter, mettre en oeuvre et évaluer des chemins vertueux...

"Changer pour durer" amorce ainsi un programme pour une réflexion scientifique, sociale et politique ouverte, destinée à inscrire ses effets dans l'action et la gouvernance. L'on débattrà, dans ce colloque (qui associera scientifiques, acteurs politiques, gestionnaires publics et privés, représentants associatifs et artistes), autour de trois questions, devant conduire à des préconisations concrètes: pourquoi changer? Que faut-il changer? Quels sont les chemins du changement? »

Les chercheurs invités étaient issus de disciplines diverses, physiciens, anthropologues, philosophes, chimistes, informaticiens, géographes, climatologues, tous impliqués de près ou de loin dans des projets dits « de développement durable ». Les communications présentaient des modèles mathématiques du changement, des réflexions sur la modification des comportements collectifs, des théories sur le changement, et un éventail de problématisations au croisement des champs économique, politique, écologique et social.

Le sujet choisi pour la série de soirées concernant la question du changement des formes de débat, cadre de mon intervention, était annoncé sur le programme de la façon suivante :

« "Débattre pour changer" atelier de débat innovant et rédaction d'une charte pragmatique. »

Ma propre présence et contribution à ce colloque avait été amenée pour ainsi dire subrepticement – en effet, je n'avais été annoncé que tard dans le programme, et seuls deux des trois organisateurs connaissaient la teneur de mon intervention. J'avais été invité en tant qu'"artiste et chercheur". D'autres artistes avaient été pressentis auparavant par D., la nature et les raisons de leur participation restant peu définies. Le programme annonçait encore fin août 2009 une communication : « Stefan Shankland : Rôle de l'artiste dans la transformation urbaine », ainsi que l'intervention: « Installation/performance artistique : Rosa Casado & Mike Brookes ». Une seule des trois artistes annoncés devait



finalement assister au colloque, Rosa Casado, sans toutefois présenter l'installation annoncée, pour des raisons budgétaires selon D. Elle donna une communication orale sur la nature de son travail artistique et sa manière d'impliquer les spectateurs.

J'avais exposé à D. mes vues sur l'intérêt d'interventions artistiques dans un tel cadre. Plutôt que d'exposer une représentation symbolique, métaphorique ou métonymique des enjeux du développement durable discutés par les chercheurs, je proposais une intervention participative qui donnerait l'occasion d'expérimenter une situation atypique de communication propre à questionner les règles usuelles de débat, qu'un certain nombre de chercheurs trouvaient insatisfaisantes et souhaitaient changer. Je connaissais cette opinion par l'intermédiaire de D., de G., et de P.A., un autre chercheur que j'avais eu l'occasion de rencontrer lors d'une expérimentation précédente autour du dispositif de discussion proposé. Il s'avéra durant le colloque que le sujet des modalités de débat participatif revenait régulièrement dans les discussions et les présentations, et qu'une insatisfaction s'exprimait régulièrement sur ce point. Dans ces conditions, la proposition d'expérimenter une situation particulière de rupture des conventions habituelles pour les discussions de groupe était jugée intéressante par les organisateurs. Ce n'était pas toutefois en ces termes qu'elle était annoncée sur le programme, où figurait depuis les premières versions un « atelier prospectif ». C'est sous cet intitulé que l'ensemble des trois soirées de questionnement sur les formes de débats fut annoncé : « exercice de prospective ». Les trois soirées prévues consistaient en mon expérience de disruption des conventions de discussions de groupe, une séance de réflexion collective avec élaboration d'un document commun par le moyen d'une plateforme collaborative internet (organisée par Gil), et une soirée de finalisation de la charte programmatique devant résulter de ces trois sessions. Les participations à ces soirées étaient libres et ouvertes. Elles se déroulaient le soir après le dîner, entre 21h00 et 23h00, à la fin de journées chargées qui débutaient à 9h00 le matin pour un programme quotidien de six à sept communications.

Mon objectif explicite en organisant cette discussion était double. D'une part mener une observation du fonctionnement et des comportements autour du dispositif, avec la possibilité de pouvoir les comparer aux comportements des

participants dans d'autres formes de discussions durant la semaine. D'autre part proposer aux participants d'interroger de façon critique les modalités usuelles de débat, à la lumière d'une expérience réflexive et disruptive.

Les participants et leurs comportements étaient ainsi considérés simultanément comme des objets d'études et comme les observateurs d'un second objet d'étude, à savoir le dispositif lui-même. La disruption introduite par l'expérience devait théoriquement permettre de prendre conscience des règles tacites et de leur puissance, pour s'en dégager ou en questionner la pertinence, et éventuellement s'en donner d'autres. Notre (naïve ?) ambition au démarrage du colloque était bien de produire une « charte du débat » programmatique et transformatrice. Nous partagions à ce moment initial la conviction que plonger les participants volontaires dans une expérience en rupture avec les règles habituelles de la discussion de groupe leur permettrait une prise de conscience des limitations que ces règles usuelles introduisent en matière de participation, d'implication, et d'échanges de points de vue. J'attends de surcroît que ce contexte de chercheurs, réunis pour une semaine de réflexion, permette l'analyse des ressorts de la discussion participative. Cette attente sera profondément déçue – du moins à première vue. La séance du 20 septembre 2009 sera vécue comme un échec cuisant, autant par les participants que par moi ou G. Loin de générer une discussion passionnée comme c'est souvent le cas, la conversation s'essoufflera en moins de 40 minutes. D'ordinaire ce sont trois ou quatre heures de discussions nourries qu'il faut interrompre pour respecter les impératifs des emplois du temps. À Cerisy les participants quitteront la table les uns après les autres dès les premières dizaines de minutes, en rejetant les règles du jeu qui leurs étaient proposées – les mêmes règles que j'avais vu dans tant d'autres situations acceptées avec enthousiasme. Une discussion critique s'ensuivra, d'une heure environ, au cours de laquelle le bien-fondé du dispositif sera attaqué avec une radicalité et une agressivité qui sur le moment seront difficiles à supporter.

### *II.3. - Préparatifs*

À Cerisy, l'installation du dispositif a pris quelques heures l'après-midi du dimanche, durant lesquelles je n'ai pas pu assister aux présentations du jour.

Habituellement réglé en une heure, le montage m'a aujourd'hui pris plus de temps : une soudure à refaire sur une des consoles, le composant anti-larsen, un montage fragile depuis l'origine qui supporte mal les cahots du transport. C'est une réparation que j'ai déjà souvent opérée, mais cette fois j'ai beaucoup de difficultés avec la minuscule patte métallique. Si je ne parviens pas à la réparer il faudra nous passer de ce boîtier et limiter le nombre de participants à onze personnes. Je suis soutenu par N et D, et deux étudiants férus de technologies. Ils ont tous très concernés, et concentrés, mais aucun ne sait mieux souder que moi. Je réussis finalement. Nous montons l'ensemble des câbles, connectons les consoles entre elles, les micros et les casques, branchons l'alimentation, procédons aux réglages. Le dispositif fonctionne parfaitement, plutôt mieux que jamais depuis qu'une source d'interférences qui limitait la puissance a été revue récemment.

Il est 17h00, je rejoins les participants à la pause, avant d'assister à la dernière communication du jour (sujet : « Crises environnementales dans une perspective de longue durée »). Tout va bien. Jusqu'ici tout va bien.

Le cadre est posé, j'ai choisi parmi les espaces disponibles le plus vaste, malgré son côté campagnard : les combles du château. L'ancien grenier est aménagé en salle de réunion ; les poutres apparentes, l'éclairage réduit et les pentes de la toiture lui donnent un cachet rustique dont je me serais bien passé, mais l'espace est grand : j'ai pu installer une table assez longue, des panneaux de bois posés sur des tréteaux que nous sommes allés chercher dans les réserves. La question de la table est toujours problématique : l'installation du système demande pour les quatorze personnes une table d'au moins six mètres sur deux, et une salle en conséquence, d'au moins quarante mètres carrés. De façon générale, les lieux et tables de réunions auxquelles nous avons accès sont rarement de telles dimensions, et nous devons la plupart du temps procéder par assemblage de petites tables, prévues souvent pour des configurations modulables, typique de l'esthétique « bureau design ». Ici les seuls panneaux de bois disponibles sont d'un brun rouge sombre, d'une qualité artisanale, les jointures entre les plaques ne sont pas parfaites, et il faut tâtonner pour réussir à tout mettre à niveau et obtenir finalement un plan à peu près uni. Mais l'ensemble est plutôt en harmonie avec la charpente de bois et le charme de ces combles. Je demande à régler l'éclairage et je choisis une ambiance plutôt théâtrale, la

lumière cadrant la table et laissant dans une ombre relative le reste de la salle. La vidéo projection sur un grand écran blanc à une des extrémités contrebalance d'un blanc froid l'éclairage à dominante jaune. Ces considérations peuvent sembler inutiles. Elles ne le sont pas : l'influence de l'installation d'ensemble sur l'atmosphère générale est importante. Depuis les premières expériences avec le dispositif j'ai prêté une grande attention à la disposition de tous les éléments. Je cherche chaque fois à créer une qualité d'espace particulière, une scène. Isoler dans l'espace commun parcouru par les participants une zone autre, où se déroulera pendant quelques heures un jeu séparé des règles habituelles, s'apparente à un travail théâtral ou scénographique. La comparaison demande à être interrogée, mais c'est un sujet vaste que j'aborderai lentement au cours de cette enquête, par bribes. Pour l'instant je remarque qu'il s'agit en constituant cet espace isolé de rompre la continuité qui relie le grenier du château aux étages inférieurs, et sépare la présence des participants autour de la table de discussion de leur présence dans la salle de conférence, le réfectoire, les chambres ou les jardins et les salons.

L'heure de début a été fixée à 21h00, ce qui laisse une pause après le dîner. L'annonce de la soirée s'est faite durant le dîner, N a pris la parole pour convier les volontaires à assister à cette discussion atypique. Il n'a pas donné de détails, excepté le fait qu'il s'agit d'un événement organisé avec un artiste, ce qui, dit-il, exprime bien le souci de liberté qui animera la soirée. Il se rassied, et je suis un peu ennuyé : il est toujours risqué d'annoncer ces discussions comme des performances artistiques, ou simplement attribuer leur conception à un artiste. Les a priori sur l'art sont forts dans tous les milieux, et les attentes autour des artistes sont difficiles à prévoir, encore plus difficiles à satisfaire. Je mise sur la surprise devant l'installation physique du dispositif et son côté spectaculaire pour répondre à l'impatience suscitée par l'intervention de G.

A l'heure dite, beaucoup plus que les 12 volontaires demandés sont présents, curieux, amusés, prêts à commencer.

#### *II.4. - Introduction au dispositif, essais*

Les participants s'installent autour de la table, nous leur suggérons, pour pouvoir assister plus nombreux, à s'associer en binômes : l'un des deux porte le casque et le micro, le second peut suggérer au premier des idées, des connexions. Une vingtaine de personnes s'installent, un peu serrées autour de la table. Mes explications du fonctionnement du système (« on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse... puisque pour s'adresser à quelqu'un, la personne doit d'abord avoir décidé de nous écouter »), sont accueillies avec des rires, de l'incrédulité, des questions : « comment fait-on alors ? » « on parle à la cantonade ? ». J'explique qu'en général il est facile de rencontrer un interlocuteur et d'entamer des conversations deux à deux. Puis j'expose dans quelle intention nous organisons cette discussion :

- Vous êtes des gens un peu particuliers : vous êtes là pour réfléchir à ce qu'est « changer ». On va vous demander de réfléchir au dispositif en même temps que vous l'utilisez.

Une participante : « aaaaahh ? ahahah » (petit rire en cascade précédé d'une sorte de long « h » aspiré). Je poursuis :

- La question, le problème de ce soir si vous voulez c'est : qu'est-ce qu'il faudrait changer dans le débat pour que le débat change vraiment quelque chose ?

Précision de Gil :

- Quand on dit qu'est-ce qu'il faut changer dans le débat, ce n'est pas ce débat-là, c'est qu'est qu'il faut changer des débats ? Qu'est-ce qu'on peut changer dans les débats et qu'est-ce qui peut faire que les débats qui peuvent avoir lieu dans différentes arènes, dans différentes situations, peuvent contribuer à changer ?
- On vous invite à réfléchir sur la contribution des débats, et des nouvelles formes de débats, au changement. On vous demandera de, au fur... au cours de cette semaine, de nous aider et d'écrire des propositions, une charte pragmatique, des propositions pour dire : si on devait proposer aujourd'hui que de nouvelles formes de débat se

mettent en œuvre dans différentes situations, voilà ce qu'on proposerait.

Le cadre est donc posé : une discussion sur les nouvelles formes de débat, ayant lieu autour et au sujet d'un système de discussion différent, « rupturiste ». Je précise ensuite l'utilité de l'écran sur lequel sont projetées les phrases entendues et retranscrites en direct. Après en avoir décrit l'usage « normal » : « une espèce de miroir, de retour aux participants, anonymes, un certain nombre de choses qui sont dites dans les dialogues privés en one-to-one tout à coup apparaissent sur ce défilé, qui donne une sorte d'extrait de ce qui est en train de se dire autour de la table, et ça fait simplement partie du dispositif » (beaucoup de références sont faites dans cette introduction de quelques minutes, à l'usage « normal », « habituel » du dispositif, et place de fait les participants dans un usage particulier, « anormal » ?), je précise que ce soir-là, « on va prélever dans ce qu'on entend, dans tout ce que vous dites, ce qui commence à être la production de conclusions sur le débat, des points importants à retenir qui vont nous permettre d'écrire une charte à la fin de la semaine. Ce qu'on va écrire sur cet écran, ce qui va défiler, ce sont déjà les conclusions en quelque sorte, les conclusions préliminaires auxquelles on aboutit alors qu'on est en train de réfléchir ». Pause, et silence des participants. Je comprendrai plus tard pourquoi cette injonction de passer de la parole échangée sur ce mode souple et informel à un texte destiné à faire référence est problématique pour ce public – mais j'anticipe.

Lors des essais (5'20" à 8'15"), quelques commentaires sont enregistrés par la caméra : les casques pourraient être plus fermés, pour mieux isoler du son ambiant, on pourrait même construire des cloisons entre les participants, « genre open-space mais avec des cloisons ». D'autres remarques tournent autour de la boucle sur soi : « je m'écoute donc je me parle » « on peut se brancher sur soi-même ? ». Une femme rit régulièrement. Des questions : « on a le droit de parler avec les mains ? ». Une première phase d'une demi-heure est annoncée. Elle devrait être suivie d'autres phases de discussion, mais ne le sera pas.

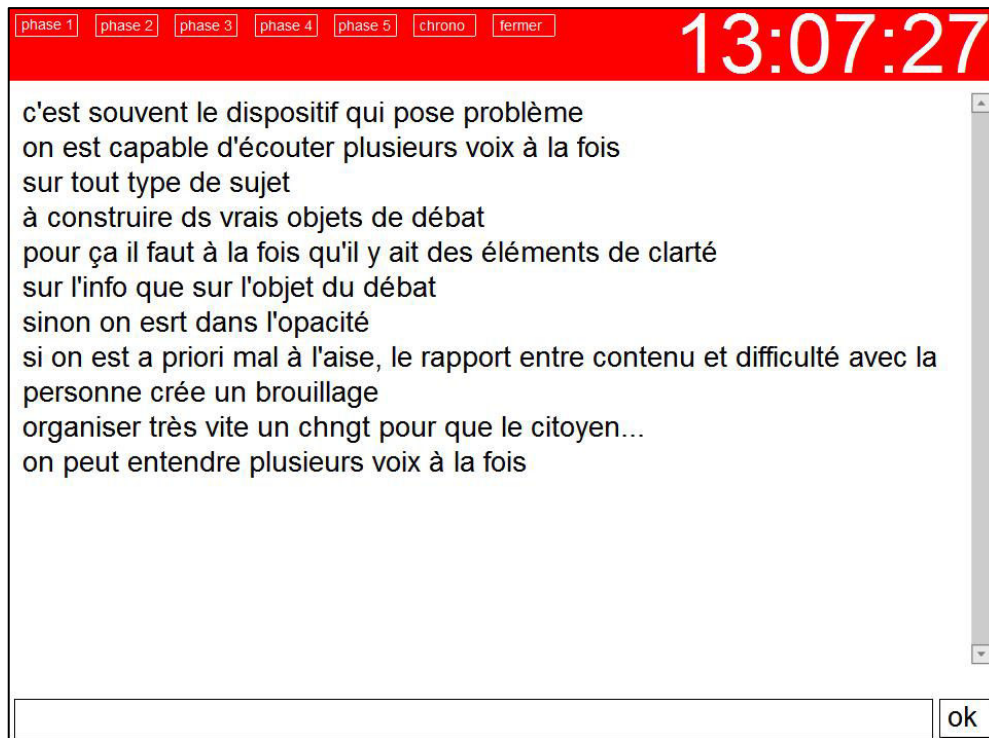
### *II.5. - La séance de discussions autour du dispositif*

Après à peine une minute (9'02") un des participants non équipé de casque-micro se lève et quitte la table. Très vite les personnes assises mais non équipées de casques et micros feront de même.

Les premières critiques commencent : « c'est insupportable », « on entend à la fois la conversation qu'on engage et ... et le reste ». « On enlève les casques, on va prendre une bière ». « C'est un drôle de système quand même ; quel que soit son réalisme, c'est un peu curieux ». « Ce qu'on peut dire c'est qu'il n'y a pas de 'cocktail-party effect' ; c'est-à-dire que quand tu es dans un cocktail, il y a beaucoup de gens qui parlent, tu es capable de fixer ton attention sur l'une ou l'autre des conversations. Alors que là, là, là... » « je vois mal comment on va réussir à débattre ». Un des participants, musicien, explique à plusieurs reprises et à différents interlocuteurs que « l'oreille est beaucoup plus fine que ce qu'on dit ; on est capables d'écouter plusieurs voix à la fois, et ça me paraît tout à fait ...( ?), pour des artistes, moi je suis musicien et je sais très bien qu'on entend plusieurs voix à la fois, donc je trouve ça ridicule, comme système. » Ou plus tard à un autre : « Je suis persuadé, pratiquant la musique, qu'on peut entendre plusieurs voix à la fois et là c'est un peu limitant de ne travailler que sur une seule voix ».

Des spectateurs assistent, depuis l'espace environnant de la grande salle dont nous n'occupons que les deux tiers. Un petit groupe s'est levé, ils sont souriants, se montrent mutuellement du doigt des phrases à l'écran. Un des participants, très peu actif depuis le début, a quitté la table, après six ou sept minutes environ. À la sixième minute sa place a été reprise par une spectatrice, qui ne restera qu'une minute ou deux. Un autre la remplace, il s'installe, écoute, ne cherche pas d'interlocuteur. Les participants sont de deux sortes : écoutants et parleurs, alors que d'ordinaire presque tous parlent et peu restent silencieux à écouter. Les regards des écoutants sont intensément dirigés vers les parleurs, ils ont de petits mouvements de tête, des sourires, des mouvements de bouche ou de sourcils, comme ceux que l'on remarque entre deux interlocuteurs pour soutenir l'attention, ou comme s'ils voulaient signaler leur présence à ceux qu'ils écoutent, leur annoncer qu'ils peuvent aussi parler (16'30"-34"). Une conversation particulièrement, commencée à la quatrième minute (12'08"), condense l'intérêt de nombreux participants, entre une jeune femme, la plus jeune de la table à ce moment, et un des hommes les plus âgés. Les premiers

mots de cette longue conversation se réfèrent à « parler seul », modalité que les participants à cette séance ont beaucoup exploré. C'est d'ailleurs quelques secondes plus tard que débute un monologue sur ce sujet. Le locuteur ne s'adresse à personne. Il n'a pas cherché d'interlocuteurs. Sur l'enregistrement vidéo on le voit quelques instant auparavant, observer l'écran, l'air plutôt amusé, écran où se sont affichées les phrases suivantes :



**Illustration 28** : *FlashBribes 09/09/10*, reconstitution. Photo d'écran.

Puis il commence (il est hollandais mais s'exprime en français, d'où le mot « silencieux » écorné en « silence ») :

- Le silence ne se montre pas sur l'écran ; ça veut dire qu'être silence, est puni dans le débat. Moi j'ai décidé maintenant de m'adresser à quelqu'un, j'ai simplement choisi quelqu'un et je ne sais pas, mais en tout cas, de faire des règles pour organiser ce débat. Parce que je deviens fou, c'est une organisation tout à fait absurde. Il faut penser des règles. Je propose une règle qui dit que quand vous avez quelqu'un intéressant, vous répétez ce message, jusqu'à ce que vous le voyiez sur l'écran, parce



que finalement c'est une preuve de votre succès dans le débat. C'est simple.

Pendant son monologue, la conversation entre l'homme et la jeune femme se poursuit. Après le monologue on entend l'homme A dire à la jeune femme F :

(15'40) « C'est là que la méthodologie du débat est importante, pour trouver le bon équilibre qui fait que les affects sont présents, parce que sinon on a une espèce de débat complètement désincarné (*inaudible*) et pour éviter inversement que les affects soient complètement envahissants, qu'ils brouillent complètement le contenu du débat. Un des éléments c'est de créer des situations, par exemple la curiosité. »

À ce moment, après huit minutes de discussions, seulement quatre personnes sont engagées dans des conversations deux à deux, qui se croisent, et le cinquième vient de terminer son monologue. Ces cinq personnes occupent une extrémité de la table, les uns à côté des autres, et y créent une sorte de densité conversationnelle. Les autres les observent, les écoutent probablement : la majorité des participants se mettent à utiliser le dispositif pour écouter une ou deux personnes qui s'expriment, comme à une table de discussion habituelle, ce que je n'ai presque jamais observé. Sur les plans larges d'une moitié de la table, on peut constater que parmi sept participants filmés, aucun ne parlent. Ils sont tous en train d'écouter, ou de regarder, la tête tournée vers l'autre extrémité de la table, où semblent concentrés les parleurs. Contrairement à ce que j'ai observé fréquemment dans d'autres sessions, ils ne sont pas détendus bien que souriants. Leurs corps sont très tenus, les bras parfois écartés et arrimés à la table comme pour se retenir, les dos plutôt raides, alors que dans les séances habituelles les corps sont plutôt à l'abandon, dos appuyés aux dossiers, bien calés au fond des fauteuils, ou encore accoudés avec désinvolture sur la table. Leur expression est attentive, tendue, parfois les sourcils froncés, avec de petits mouvements de tête. On entend l'un de ces participants non engagés dans une conversation, cadré en plan plus rapproché, qui tient son micro à la main, dire : « c'est possible de parler un peu dans le vide ? » (16'53"). Il s'est tourné vers moi qui suis installé derrière l'ordinateur de projection, mais je n'entre pas en discussion avec lui ; je n'ai ni casque ni micro, une conversation avec lui se ferait hors du dispositif. Et si je sens bien qu'une distraction ainsi qu'une irritation croissantes tirent les participants hors du dispositif, je veux les garder concentrés

le plus longtemps possible. Il se lève peu de temps après, pose son casque et quitte la table. Neuf minutes trente se sont écoulées depuis le début. (18'45") Une minute plus tard une autre participante pose son casque et quitte la table. À la dixième minute une troisième place est vacante, il ne reste plus que 9 participants. (18'59) Un spectateur vient prendre une des places libres et s'installe bien droit, main sur le sélecteur, à l'écoute. Il cherche un interlocuteur : bascule d'une position à l'autre en posant la question « est-ce que vous m'entendez ? », jusqu'à trouver, au quatrième ou cinquième cran, un partenaire, ce qu'il signale l'index et la tête levés vers lui (19'33). Mais c'est avec l'auteur du monologue qu'il a pris contact, et ce dernier ne souhaite visiblement pas entamer de discussion : « parce que vous regardez l'écran ? » lui demande l'autre, qui continue à chercher. Ici un autre comportement jamais observé se produit : le cameraman, qui depuis le début enregistre et se déplace autour de la table, s'installe à un poste libre, et se met en conversation. (21'19) Un autre participant ôte son casque et quitte la table. En même temps qu'il se lève, réunit ses notes et pousse sa chaise, il ne quitte pas des yeux l'écran et lit les phrases affichées (21'23), oubliant d'ôter son micro, ce que lui rappelle le câble tendu.

L'échange entre le cameraman et son partenaire concerne le dispositif et une idée déjà avancée par d'autres : (22'11) « ce serait vraiment intéressant de reproduire l'expérience avec des box fermés où on ne peut pas voir qui est en face. Ça fait un petit peu comme ... ces CB, ou comme ... les gens qui cherchent à parler sans savoir à qui ils parlent, juste pour le plaisir de parler quoi. Justement où on a intérêt à ne pas connaître l'interlocuteur ». Son interlocuteur l'écoute mais avec de très fréquents coup d'œil à un autre, d'où la question un peu inquiète du cameraman : « c'est... toujours toi qui m'écoute ? » L'autre lui répond « oui (rires des deux) mais il y a quelqu'un d'autre qui nous entend » et il zappe sur ce troisième. Le cameraman (dont la caméra filme toujours) : « il y a quelqu'un d'autre qui m'écoute ? si quelqu'un m'écoute qu'il lève la main. ... personne ne m'écoute en fait ! donc je parle dans le vent... » (22'55)

Entre-temps le locuteur du monologue a quitté la table et a été remplacé par une nouvelle participante. (24'49) A ce moment quatre conversations seulement sont en cours. Un au moins des participants ne fait qu'écouter (apparemment depuis le début), ce qui est encore un comportement peu fréquent. L'atmosphère commence à ressembler à celle d'une fin de repas, ou de soirée, quand ne

restent plus que quelques-uns. Trois « ex-participants » se tiennent debout derrière la table, et deux commentent, avec des gestes qui les montrent, le dispositif et les discussions. Un des spectateurs sert des verres de vin aux participants (25'15), dont l'un annonce « ça va aller mieux ! ». (25'53) Un autre : « Avec cette lumière ça fait bloc, ça fait réunion secrète... avec un gros paquet de fils au milieu de la table en plus ». Le cameraman est toujours assis à un poste, engagé dans une autre conversation, il filme toujours, ici il cadre son interlocuteur (27'41), qui commente : « la caméra ne devrait pas être là, puisque le principe du débat est que tu ne sais pas à qui tu parles ». A l'extrémité de la table, un participant, le casque ôté, son verre à la main, s'est tourné vers l'extérieur et entame une conversation, mais avec un spectateur extérieur à la table...

Le cameraman exprime à nouveau à son interlocuteur l'idée qui court en filigrane de la session : « C'est encore la même idée que ce que je disais avec les personnes précédentes : ça te permet de raconter ce que tu as envie, tu as l'impression que quelqu'un t'écoutes mais finalement tu sais pas si... tu peux être superficiel, tu peux dire du vrai du faux... Tu m'entends toujours là ? » (29'00) Il est remarquable qu'il exprime cette idée du plaisir de parler sans savoir si on est écouté, à un interlocuteur identifié, et en se souciant de savoir s'il a été écouté. (30'11) Cohérent avec cette conception, il a une phrase explicite et étonnante : « Je t'entends très bien mais je ne crois pas que ce soit à toi que je parle ». A ce moment l'image montre que tout un côté de la table est presque déserté, à l'exception de la jeune femme qui poursuit sa conversation avec l'homme plus âgé, depuis maintenant dix-huit minutes sans interruption. (32'19) L'homme du monologue revient à la table, s'installe et se met à parler, à personne en particulier, (32'46). Il pousse l'exercice jusqu'à tenter de discuter avec quelqu'un qui ne dit rien : « ... peut-être ce sera possible d'entrer dans cette discussion, alors je vais essayer d'écouter ma voisine, mais elle est très silencieuse alors ce n'est pas simple... ».

Les quelques conversations en cours se poursuivront sans grandes évolutions jusqu'à ce que j'annonce la fin de la phase, et de l'expérience. Trente-sept minutes se sont écoulées depuis le début. Personne n'imagine poursuivre, la séance s'arrête là, chacun quitte casques et micros et passe à côté, dans le salon où sont installés les spectateurs avec des verres de vin.

## *II.6. - L'après-séance*

Je propose immédiatement de commenter l'expérience, en partie parce que je suis très désappointé, et plutôt irrité par ce comportement de « parler dans le vide », à la cantonade, sans se soucier d'être entendu. On me demande mes propres impressions, j'introduis une première remarque, sur le fait que les séances habituellement ne se déroulent pas de cette façon, et que jamais je n'ai vu utiliser le dispositif pour parler sans savoir à qui on s'adresse. Les réactions sont très vives, les critiques entendues pendant les discussions sont répétées : pourquoi limiter les conversations à deux interlocuteurs, pourquoi ne pas mieux isoler les voix et les personnes ? On pointe le ridicule de cette « règle » de ne pas choisir à qui on s'adresse, le dispositif ne peut mener à de véritables débats. De plus en quoi serait-il de l'art ou de la recherche ? Lorsque je tente d'expliquer que nous nous sommes référés pour sa conception au mode d'écoute « oreille-qui-traîne » qui règne dans les vernissages (je n'ai à ce moment pas connaissance de la remarque sur l'effet cocktail-party), je provoque des commentaires agressifs à propos des artistes, opportunistes qui n'exposent que par relations et passent leur temps dans les cocktails pour jouer des coudes, « ce que nous, chercheurs, nous ne faisons pas, nous ne sommes pas comme ça ». En quelques dix minutes c'est terminé, toutes mes positions sont sabordées. Ni en tant que dispositif expérimental, ni en tant que méthode d'approfondissement de la question du débat, ni en tant qu'intervention artistique, ni en tant que partage d'expertises sur la discussion, l'expérience n'est validée en rien par les participants, et aucune suite n'en résultera. Des deux autres soirées de travail prévues autour de la question du débat, une seule aura lieu. Il n'y aura pas de production d'une « charte du débat » comme annoncé. Pour ma part j'ai très mal vécu cette expérience que je considère sur le moment comme un échec, de plus pénible étant donné l'agressivité qui en a émané. Je ne vois qu'une solution : quitter le colloque. Il se trouve qu'un impératif, prévu, m'oblige à m'absenter le lendemain. Mais quand je ferai part à N et D de mes doutes quant au bien-fondé de ma présence à Cerisy, ils relativiseront mon malaise (« ne fais pas ton artiste mal aimé »), et m'enjoindront fortement de revenir, ma place selon eux étant clairement identifiée et ma présence nécessaire pour la suite. Je me rangerai à leur avis, et reviendrai le surlendemain après ma journée à Paris. Je me souviens

de la soirée de mon retour. Soulagé de l'accueil chaleureux de quelques-uns (d'autres participants à la table de discussion resteront toute la semaine d'une froideur distante à mon égard), j'ai eu une longue conversation sur les terrasses du château, tard dans la nuit. Elle a tourné autour des expériences de Milgram sur la soumission à l'autorité. D'une certaine manière, pour mes interlocuteurs, mon dispositif expérimental évoquait ce dispositif historiquement célèbre ... est-ce donc un dispositif d'exercice de l'autorité et de la soumission ?

### **III. Discussion**

Le constat premier est celui d'une séance très différente de ce que j'ai pu observer jusqu'ici, avec un contraste marqué par rapport à l'utilisation habituelle du dispositif. D'abord, alors que le système donne lieu d'ordinaire à de nombreuses conversations deux à deux, plutôt courtes (de cinq à dix minutes), et de nombreux changements d'interlocuteurs, ici je constate peu d'échanges deux à deux, peu de recherches et de changements d'interlocuteurs, et peu de conversations suivies. Par contre, et c'est aussi une différence par rapport aux comportements habituels, deux ou trois dialogues s'installent dès le début de la séance et se prolongent beaucoup plus longtemps que d'ordinaire ; un en particulier s'est maintenu du début jusqu'à la fin, sans aucun changement d'interlocuteur, et a monopolisé l'écoute de nombreux participants silencieux.

Ensuite, je suis surpris de voir tenter à de nombreuses reprises l'application littérale de la formule « on ne choisit pas à qui on s'adresse ». Cette formule est d'habitude comprise comme la simple conséquence et le renforcement de « on choisit qui on écoute » (je ne peux m'adresser à quelqu'un que si ce quelqu'un décide d'abord de m'écouter). Ici elle est prise à la lettre (parler sans s'adresser à personne en particulier) ce qui a donné lieu à des comportements jamais observés : parler « dans le vide », « dans le vent », à la cantonade, à soi-même ; un monologue en particulier, adressé à l'écran, a proposé d'officialiser ce type de comportement comme une règle de réussite des débats.

Enfin, il se dégage, de l'avis unanime des spectateurs, organisateurs et participants, un sentiment de malaise devant le dispositif, qualifié même de terrifiant par plusieurs participants. Ce sentiment s'est traduit, outre les critiques

explicitement énoncées dès les premières minutes, par une attitude d'évitement, de gêne (ricanements, plaisanteries), par un court-circuitage du dispositif (se parler hors des canaux prévus), de nombreuses défections ouvertes (quitter la table), et une atmosphère tendue. Les défections rapides, les espaces vacants autour de la table, les ricanements, critiques ouvertes, qualificatifs péjoratifs, le silence de bon nombre de participants, le délitement d'une expérience attendue et annoncée comme passionnante, tous ces éléments ont cristallisé en fin de séance une agressivité ouverte dirigée contre moi et le dispositif, et résumée par un mot : absurde (nonsense). Pour les participants au colloque, cette expérience, faite pour améliorer les échanges mais qui les empêche, proposant une règle idiote et inapplicable, générant un sentiment angoissant, est une ineptie, un non-sens total. Pour moi elle est désagréable, je me sens rejeté, mais surtout elle me pose un problème intéressant pour ma recherche : que s'est-il vraiment passé ?

Les colloques de Cerisy-la-Salle sont des lieux de réflexion réputés. Celui-ci peut-être plus encore, qui avait pour objectif « Changer pour durer ». Il s'agissait de repenser le sens des transformations sociétales et planétaires en cours : « une réflexion scientifique, sociale et politique ouverte, destinée à inscrire ses effets dans l'action et la gouvernance ».

L'inscription de mon expérimentation dans un tel cadre, et en particulier dans cet atelier sur le changement des formes du débat collectif, semblait a priori fondée. D'ailleurs, les enregistrements des conversations révèlent un ensemble de réflexions et d'échanges pertinents sur la question des conditions et des formes du débat. Sur les neuf pages de retranscription, la moitié au moins pointent des aspects critiques et proposent en les justifiant des manières alternatives d'organiser les discussions collectives, y compris en rapport avec le dispositif expérimenté. Mais il n'en restera rien, et ces échanges, s'ils ont été intéressants pour ceux qui les ont eus, ne retiendront pas l'attention après coup. Les participants ne s'accorderont que sur l'improductivité, voire le caractère contre-productif de l'expérience. La proposition de réfléchir au dispositif pendant son utilisation afin d'en discerner le sens potentiel en matière de changement dans les formes du débat n'a pas porté les fruits escomptés, au contraire : le dispositif et sa règle ont été jugés « absurdes », « ridicules », « limitant », « coincé », « choquant », « verrouillé (*lock-in*) ».

Ce n'est pas tout. Si l'expérimentation n'a pas fait sens au plan cognitif (partage d'expertise sur les règles et les formes du débat), elle n'a pas fait sens non plus en tant qu'expérience sensible de partage convivial, malgré les verres de vin servis sur la fin.

L'expression du sentiment de non-sens vécu par les participants s'est ainsi déployée sur un double registre : d'une part un registre sensible, qui s'est manifesté après la séance par les réactions verbales brutales, de l'agressivité (dirigée contre moi), et pendant la séance par un sentiment général de stress et de malaise palpable qui rendait l'atmosphère tendue et inconfortable. D'autre part un registre rationnel, analytique, critique de la règle proposée (« choisir qui on écoute mais pas à qui on s'adresse »), perçue comme arbitraire et autoritaire. Jugée inapplicable, elle fut en même temps appliquée à la lettre, et poussée jusqu'à l'absurde par ceux qui choisirent de parler dans le vide, à eux-mêmes, ou à l'écran.

Je vais aborder successivement ces deux dimensions de « non-sens » de l'expérience, d'abord la dimension sensible, puis la dimension critique. Je considérerai les aspects physiques, plastiques, esthétiques de l'expérience, pour tenter de comprendre dans quels rapports corporels et sensibles les participants se sont sentis plongés par ce dispositif de distribution de la parole, et comment il a pu en résulter un tel malaise.

À Cerisy la scène d'ensemble donne une impression de clôture. L'éclairage concentré sur la table qui laisse l'entourage dans une relative pénombre, les visages des participants éclairés ou assombris selon qu'ils se penchent vers la table ou s'en reculent ; l'atmosphère créée par les combles et leur poutres anciennes ; la présence d'une assistance un peu à l'écart dans une extrémité de la salle ; tout contribue à construire une scène un peu ancienne, un peu théâtrale, dont j'ai imaginé que d'une part elle correspondait bien à l'ambiance de château, comme ces représentations données par les comédiens de passage pour payer leur écot du soir, d'autre part qu'elle accentuerait la différence entre ce moment de discussion et les sessions de présentations frontales, magistrales, du reste des journées. Clôture de l'espace, du temps, d'action : les trois unités du spectacle sont là. Cette clôture pourrait être l'opportunité de sortir de l'ordinaire,

d'entrer dans une zone de possibilités, de tenter d'autres règles. Mais une autre clôture, imprévue celle-là, va verrouiller ces possibles, une fermeture qui caractérise la séance elle-même : le déroulement des conversations, les postures corporelles, les modulations des voix et du son.

Les participants sont d'abord des corps, avec leur poids, leurs odeurs, leurs mouvements, leurs sonorités – leurs voix diverses. A Cerisy, ces corps sont au début densifiés dans un ensemble vibrant, attentif, ouvert, pendant les premières minutes d'installation et d'explications. Ils ont spontanément « éclaté » le format statique du dispositif limité à douze participants, et sont environ vingt autour de la table, proches, en attente. Le moment des essais du dispositif est un bruissement animé, joyeux, qui donne l'impression d'ensemble que l'on reçoit en entrant dans une salle où une bande d'amis sont attablés depuis longtemps. Mais très vite après le lancement des discussions, ce n'est plus un ensemble qui s'anime ; il se cristallise en individus, dont certains presque immédiatement quittent la table, et dont les autres adoptent chacun une attitude de retrait. Retrait physique : plusieurs ont le visage dans l'ombre, signe de leur buste en recul. Retrait du bruissement : beaucoup restent silencieux, et le resteront. Retrait enfin au sens de rétraction de l'ensemble, qui était une sorte de rhizome traversant la table selon toutes les directions, en une circonférence discontinue, un cercle au lieu d'une sphère. L'espace dense des premières minutes se dépose très vite en une ligne plus ou moins circulaire qui le délimite mal, une ligne trouée, chaîne de laquelle être ou ne pas être un maillon. Les corps des participants perdent leur qualité de zones de radiation en interférence, caractéristiques du fonctionnement courant du dispositif, pour devenir des points relais d'émission ou de réception, parties décisives au lieu de strates nervurées.

Les corps forment désormais un cercle dont on peut choisir de faire partie ; la caméra même, qui dans les situations habituelles reste extérieure, ne pouvant capter que la surface de la densité conversationnelle et des flux d'énergies, ici prend place autour de la table comme un des participants, capte les conversations comme si elle en était. En poussant jusqu'à s'y asseoir et entamer une conversation, le cameraman et sa caméra « subjective » m'introduisent dans ce cercle, ce club fermé, et je m'y sens inclus ; les participants eux aussi le rejoignent, de plus ou moins près, contrôlent et mesurent leur distance d'appartenance : physique par le recul ou l'inclinaison du buste, par la présence



de la voix et sa portée, mentale par leur engagement dans le jeu et l'acceptation ou le refus des règles proposées. Ils se joignent à leur propre cercle, comme si leur participation restait encore à décider – mais ils se permettent de le quitter aussi, physiquement et ostensiblement : se lever de la table à l'improviste, ce qui n'arrive jamais d'ordinaire. Le cercle se disperse, la chaîne perd des maillons, en retrouve un peu, mais en perd régulièrement jusqu'à la fin, jusqu'au moment où plus rien ou presque ne tiendra « ensemble » ces membres d'un club dont ils ne voient plus l'intérêt. La perception lente de la scène est celle d'un délitement progressif, qui se manifeste par des corps peu engagés.

La scène est moins animée que d'ordinaire, on peut presque suivre l'ensemble des conversations sur la prise de son générale, ce qui est habituellement impossible. Les bras s'accrochent parfois à la table, écartés comme pour délimiter l'espace de la personne, le protéger des intrusions. Les regards sont orientés, parfois fixement pendant longtemps, alors que d'habitude ils papillonnent à la recherche des autres, à l'affût. Ici pas d'affût, plutôt une observation. Chacun cherche à observer – quelque chose probablement est à remarquer, semblent-ils se dire, mais quoi ? L'observation est d'ailleurs peu dispersée, comme si certains points de la chaîne valaient plus que d'autres. Beaucoup moins de dialogues, de paroles, de mouvements de tête ; des voix moins variées, des comportements moins individualisés : la scène ne dégage pas ce sentiment d'assister au partage d'une expérience dont nous sommes exclus, mais de suivre une action plutôt monotone et répétitive, qui ne s'adresse pas plus à nous qu'aux participants, peu mobilisés et qui désertent peu à peu. Les voix sont distinctes les unes des autres, effet de leur quantité moindre, mais aussi parce qu'elles sont pour la plupart adressées à leurs voisins immédiats : je m'aperçois que les voix changent de tonalité, de hauteur, et de radiation dans l'espace, selon qu'elles s'adressent à un interlocuteur plus ou moins proche. Il suffit de s'entendre parler dans une pièce calme avec un interlocuteur attentif, puis dans un lieu public animé avec quelques amis, pour sentir cette qualité variable qu'a la voix de s'adresser par une irradiation de l'espace plus ou moins vaste, plus ou moins portée, plus ou moins vibrante : il s'agit de moduler la directionnalité de l'émission, qui doit pouvoir se propager en nappe dont les vibrations résistent aux interférences, ou au contraire progresser linéairement et ne laisser que peu d'écho pour que les réponses puissent emprunter la voie en

sens inverse. Ici les voix suivent des voies, et les sens s'inversent à leur tour, si bien que le son d'ensemble n'est pas un empilement de strates interférentes, mais un concert de solistes sans chœur. Il en résulte cette facilité à suivre les conversations, cette impression de pouvoir même après coup accéder à la scène et y monter, mais elle ne dégage pas cette impression de partage intense qui en émane souvent. Le sentiment qui résumerait le mieux ma perception de cette session est celui de tentatives de connexion entre des endroits vides, vacants, que ce soit dans l'espace sonore ou l'espace physique. Si le son représentatif de la discussion de Cerisy est celui d'un débat argumenté, le geste le plus symbolique en est la défection : le retrait, le corps qui quitte sa place, ou inversement qui s'y accroche, qui y tient. Les corps et les mots sont une place à tenir ou quitter, fortes ou faibles, reliées par des voies de communication à maîtriser, plus que par des voix à écouter et à diffuser.

La dimension rationnelle du comportement des acteurs s'est focalisée sur le côté autoritaire et « absurde (*nonsense*) » de la règle proposée, perçue comme empêchant toute conversation suivie et contournée par différentes stratégies. Et pourtant, premier phénomène sur lequel je me pencherai, se sont malgré tout maintenues quelques conversations, en particulier l'une d'elles, de bout en bout de l'expérience, polarisant les participants qui se sont tous mis à son écoute. Mais à côté de cette exception, la majorité des réactions critique, en mots et en actes, le principe du dispositif (« on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse »), second phénomène sur lequel revenir ; en particulier sur le monologue du hollandais qui la pousse jusqu'à l'absurde.

### *III. 1. - Le contournement de la règle*

#### *III.1.1. Le concours de reconnaissance*

Puisque la première interprétation de la règle proposée est qu'elle empêche les conversations, autour de quels motifs, quelles fascinations plus fortes que cette règle imposée se sont établies, puis délitées dans les conversations ? En particulier, quelle est la raison de la longue conversation centrale entre l'homme plus âgé A. et la jeune femme F., qui a focalisé l'attention de bon nombre de

participants ? En raison de leur focalisation sur une seule conversation, alors qu'ils auraient pu avoir des échanges parallèles, l'intérêt du dispositif s'est vite étiolé : prévu pour permettre six dialogues simultanés, il ne présente que peu d'intérêt si seulement deux ou trois conversations adviennent. Pourquoi les participants se sont-ils abstenus de discuter entre eux pour l'écouter lui – ou elle ?

L'enregistrement vidéo montre comment la conversation s'enclenche entre une jeune femme, la seule de la table, et un des hommes les plus âgés. L'homme, qui vient de s'installer après le départ d'un des participants, après avoir ajusté son micro sur son col, la main sur son sélecteur d'écoute, observe et écoute, attentif aux autres participants, sur sa droite d'abord puis face à lui. La jeune femme est en conversation (image 11'20) avec une autre personne vers l'extrémité gauche de la table, elle fait des allers-retours de la tête entre son interlocuteur et sa console. Dans ces allers-retours elle jette par deux fois un coup d'œil rapide à l'homme, qui semble ne rien remarquer, mais qui trente secondes après son premier regard se connecte sur le canal de la jeune femme, se tourne vers elle en souriant, et lui annonce en pointant son doigt vers elle :

–(12'04, *l'homme A.*) là je suis sur vous

–(12'07, *la jeune femme F.*) alors allez-y

–(12'20, *A.*) là vous m'entendez ?

–(12'25, *A.*) et là vous m'entendez là ?

–(12'27, *F.*) ah peut être oui

–(12'28, *F.*) ah là oui c'est net

–(12'34, *F.*) alors je ne sais pas si vous avez essayé de parler seul  
( ??? )

–(12'57, *F.*, *avance sa main qui repositionne le stylo de quelques centimètres*) alors quelle est votre idée sur... qu'est-ce qui ferait le débat finalement, dans la notion de ...c'est notre discussion là sur qu'est-ce qu'il faut changer dans le débat, qu'est-ce qui ferait ( ??? ) quelle est votre idée là-dessus ? (*retrait de sa main en position passive, posée à côté de sa console*) (13'12).

–(13'11, A.) Là où le bât blesse ( ???) c'est d'abord le malentendu et l'opacité. C'est-à-dire on ... l'un des enjeux c'est d'arriver à construire des vrais objets de débats

–(F.) L'enjeu du débat c'est déjà le contenu\_

–(A.) voilà, et\_ (*main ouverte*)

–(13'33, F.) \_pas forcément la forme.

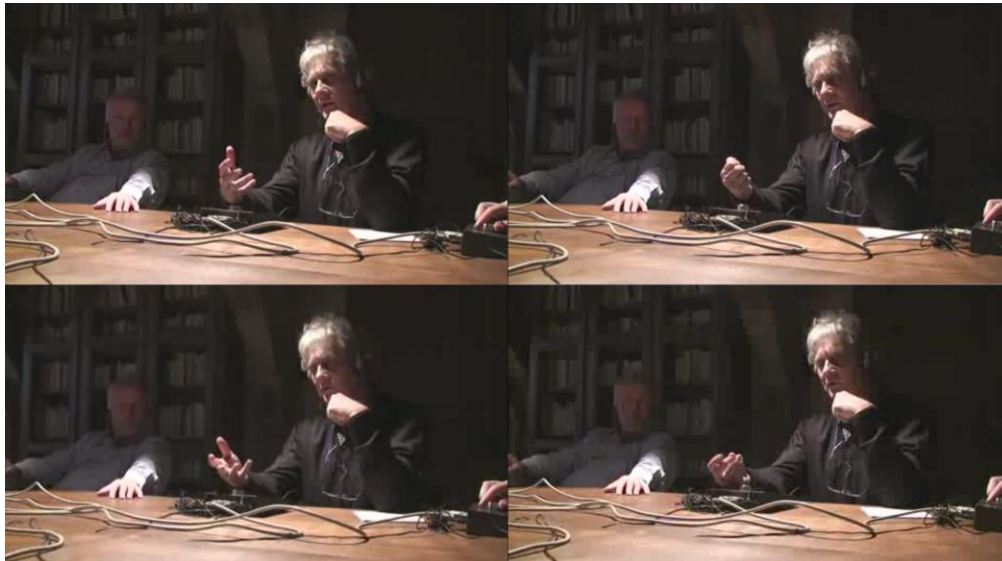
–(13'37, A.) \_ et pour ça\_

–(13'39, A.) (*poing refermé*)

\_il faut euh.... (*main ouverte*) à la fois qu'il y ait (*mouvement de la main vers lui, comme pour venir prendre quelque chose, et retour main ouverte vers l'avant*) des éléments de... de\_ (*geste avec les doigts frottés les uns contre les autres comme quand on tâte une étoffe*)

(13'42) \_de clarté tant du point de vue de l'information, que sur l'objet du débat parce que sinon on est dans une espèce d'opacité totale et puis il faut d'autre part une méthode qui réduit les projections émotionnelles, qui fait que par exemple si on rentre dans un débat avec quelqu'un avec qui on se sent a priori mal à l'aise, le rapport entre le contenu du débat et puis la difficulté avec la personne, va créer un brouillage ... il y a un premier temps où il faut installer une sécurité affective ( ???) (14'47) ... identifier ce qui est vrai débat et ce qui est malentendu au sens fort du terme. (14'50)

En une minute trente à peine la conversation est engagée. Elle se maintiendra jusqu'à la fin.



**Illustration 29** : *L'enjeu du débat*, la séquence où A. ferme le poing puis l'ouvre.

Le premier moment est celui où le contact, pas encore établi, se prépare. J'ai décrit plus haut ce moment où se noue le contact par le regard. Non pas par des regards échangés, mais par un regard latéral, furtif, un « coup d'œil » de la jeune femme, qui comme l'indique bien la langue, vient toquer à petits coups, par deux fois, à la porte de l'homme. À d'autres reprises sur les enregistrements, s'observe cette façon de solliciter l'autre du regard avant d'entrer en contact.

Cette forme de prise de contact visuel est connue : c'est une des activités non verbales essentielle préparatoire à la prise de parole dans les conversations ordinaires, qui joue autant sur l'annonce et la demande tacites que sur la synchronisation du rythme, fondamental dans les échanges parlés<sup>322</sup>. Mais d'ordinaire ces regards sont, précisément, échangés. Ici le regard de chacun, celui de l'homme A. et de la femme F., sont orienté vers leurs interlocuteurs respectifs, et ce n'est que dans le papillonnement périphérique de l'œil que les yeux de F. se posent un très court instant sur A. Mais l'image arrêtée montre bien que ce regard n'est pas fortuit : très direct, il se pose un instant, le temps de ...quoi au juste ? Par deux fois ce manège se répète. L'homme y est sensible alors que rien n'a manifesté sa réceptivité jusque-là : quelques secondes après le second « coup » d'œil, il se tourne directement vers elle, sélectionne son canal d'écoute et lui signale de l'index levé : « je suis sur vous ».

<sup>322</sup> Frederick Erickson, *Talk and social theory*, Cambridge, Polity Press, 2004, 232 p.



**Illustration 30 :** *Je suis sur vous*, séquence de prise de contact visuel.

Cette prise de contact est une des plus belles que j'aie enregistrée. Seule la vision répétée et au ralenti en montre les subtilités – une première vision rapide m'avait fait croire exactement l'inverse : que l'homme prenait l'initiative soudaine de s'intéresser à cette jeune femme face à lui. Cette première interprétation pouvait faire sens, un homme un peu âgé face à une belle jeune femme saisissant l'occasion d'une conversation privée avec elle. Mais ce que révèle la scène est l'inverse : cette jeune femme s'intéresse à l'homme, malgré sa conversation en cours avec un autre, et lui jette des œillades à la dérobée comme lors d'un jeu de séduction. Quelle séduction se joue ? L'observation ne m'en dit pas plus. Le seul autre élément à ma disposition est la voix de cet homme : posée, un peu lente, avec une accentuation qui découpe les phrases de manière un peu étrange, elle donne à ses paroles une sorte de poids, de densité. Dans le son général sa voix se repère facilement et se détache des autres (peut-être aussi parce que lors de cette séance moins de conversations simultanées ont lieu que d'ordinaire). Il semble, simplement par le ton de sa voix, énoncer des vérités longuement mûries, pleines de sagesse – outre le fait que son débit lent et rempli de pauses lui donne de fait une sorte de monopole du temps de parole, à moins de l'interrompre. Ses cheveux blancs et ses traits marqués ajoutent à cette impression d'écouter un sage, un ancien plein d'expérience. D'ailleurs, la remarque déjà faite, que plusieurs des autres participants se sont mis à son écoute, corrobore cette impression : il parle comme une personne habituée à être écoutée. Est-ce une simple impression, cela correspond-il à une réalité ? À ce stade d'autres informations me sont nécessaires : qui est A. ?

Une rapide enquête me l'apprend: une sommité, « philosophe, écrivain, politologue, ex-conseiller à la Cour des Comptes, directeur du Centre International Pierre Mendes France, participant actif du premier forum social mondial à Porto Alegre en 2001, fondateur du projet SOL, système de monnaie libre, collaborateur du Monde Diplomatique, plus de dix ouvrages publiés », figure célèbre de l'économie solidaire et de l'altermondialisme. Il figure sur la liste des « keynote speakers » (invités phares) du colloque. Une recherche Google sur son nom fait remonter plus de 50 pages de résultats directs. Les autres participants même s'ils ne sont pas des anonymes, n'en cumulent pas autant (11 pour l'un, 3 pour un autre, encore moins pour les autres). Je comprends autrement les coups d'œil de la belle jeune femme (qui, elle, n'est « que »

professeure en business school, me disent la suite de mes recherches). La rapidité de A. à les repérer et à y répondre en venant « sur elle », la conversation qui s'engage durant laquelle il expose ses idées, prennent un éclairage différent. La jeune femme fascinée par la célébrité, l'homme habitué aux grands auditoires, sensible au moindre regard admiratif, l'opportunité fournie par le dispositif, pour elle d'avoir une conversation privée avec un tel nom, pour lui d'échanger sur un mode presque intime avec une jeune femme qui boit ses paroles.... De même, je comprends mieux le nombre de participants dirigeant leur écoute vers lui, sans échanger entre eux, pendant une bonne partie de la séance : A. est réputé et connu, probablement des tous les participants, je suis un des seuls (avec les jeunes étudiants peut-être) à ne pas mesurer l'honneur de partager des discussions avec lui. Le jeu de soumission à l'autorité est ici, selon toute probabilité, actif, même si l'autorité dont il s'agit est l'autorité du savoir et non du pouvoir. Ainsi s'explique la fascination qui a focalisé les intérêts de presque tous sur une seule des conversations, et qui a mené très logiquement à utiliser le dispositif pour ce qu'il propose, « choisir qui on écoute », à comprendre comme : choisir d'écouter le locuteur le plus « intéressant ».

Quant à la deuxième partie de la règle (« ne pas choisir à qui on s'adresse »), que recouvre la tentative d'application littérale qu'en font les participants ? Je vais me pencher sur le moment le plus étonnant de cette application littérale, celui où le participant hollandais monologue en s'adressant à l'écran pour assurer « son succès dans le débat ».

### *III.1.2. Le monologue du hollandais*

Transcrit selon les règles de l'analyse conversationnelle<sup>323</sup>, le monologue du hollandais, qui dure une minute et dix-neuf secondes, se présente ainsi :

1. Le silence (.) ne se montre pas sur l'écran (.)
2. ça veut dire euh (.) être silence est en fait euh – – puni
3. (0.5)

---

<sup>323</sup> Les chiffres entre parenthèses représentent les durées des pauses en secondes, les points entre parenthèses des pauses trop courtes pour être mesurées. Les soulignements sont les insistances du locuteur.



4. dans le débat
5. (2.0)
6. Moi euh j'ai décidé maintenant de -- m'adresser à quelqu'un
7. (1.1)
8. j'ai simplement choisi quelqu'un
9. (1.2)
10. et je ne sais pas euh
11. (1.9)
12. mais ( )
13. (7.0)=
14. = en tout cas de faire des règles (.)pour organiser ce débat un peu-
15. - parce que - - je deviens fou\_hein (petit rire)
16. ( ) (mouvements sur son siège, sourire)
17. (3.1)
18. c'est une organisation eh hh tout à fait absurde
19. (3.0)
20. Et euh (.) il faut euh
21. (2.0)
22. Il faut penser des règles euh
23. (1.45)
24. Je propose une règle - - qui dit que - - quand (.)vous avez quelqu'un (.)  
intéressant, vous euuh
25. (2.0)
26. Vous euh (.) répétez (.) cet message jusqu'à ce que vous le voyez sur  
l'écran. Parce que finalement ça c'est une preuve de votre succès dans le  
débat. C'est simple !

Lorsqu'il commence à parler (il n'a rien dit jusque-là), le hollandais regarde depuis un moment l'écran ; il lit les phrases qui s'affichent avec un léger sourire, il est assez concentré. Son premier constat, qu'il a dû probablement faire mentalement avant de le prononcer, porte sur la valeur non reconnue du

silence<sup>324</sup>. Ce que le hollandais énonce c'est que mon dispositif déconsidère le silence, qui se trouve « puni ». Le terme est fort : par la référence à la punition, c'est une référence à l'autorité qui est faite. Autorité du dispositif, punitif, coercitif, que mon hollandais après l'avoir dénoncée, va tenter de gagner à sa cause. D'emblée, il se place dans un rapport paradoxal de critique et de soumission à l'autorité.

Ses mots sur le silence mettent en œuvre le paradoxe : en prononçant ses premiers mots de la séance : « le silence ne se montre pas à l'écran », il se place dans la position du roi des crétois qui s'il parle, ne peut éviter à la fois d'être menteur et de dire vrai. D'une part, en brisant son propre silence : tant qu'il restait silencieux, il ne pouvait évidemment voir ses mots s'afficher. « Le silence ne s'affiche pas » est une tautologie, qu'il est paradoxal de critiquer. D'autre part, si ses mots sont entendus, et transcrits, il dira faux : le mot « silence » se montrera. Ce qu'il ne sait pas c'est qu'il est déjà écouté et enregistré : il dit donc faux, mais il ne le sait pas. N'ayant pas – encore – vu ses mots affichés, il croit dire vrai. Ainsi il a réalisé une sorte d'exploit, qui mène à son extrême l'attitude de nombreux participants : participer au débat tout en restant silencieux. Il a réussi une gageure : ayant parlé, il n'en demeure pas moins, pour l'assistance, « silencieux », puisque personne ne l'écoute, et que ses mots n'ont –croit-il – pas été entendus par le système lui-même ; en tout cas ils n'ont pas été affichés. Il a ainsi réussi à tromper le système autoritaire auquel il est confronté, à lui faire confondre silence et parole. Devant ce premier succès apparent contre l'écran et contre la logique du « réussir à être écouté », il va poursuivre ce qui ressemble dès lors à une sorte de match ou de lutte avec l'autorité (celle de l'écouter derrière l'écran, la mienne).

Il annonce alors « j'ai décidé de m'adresser à quelqu'un », mais comment va-t-il mettre cette décision à exécution? Il l'explique : « j'ai simplement choisi quelqu'un ». Il ne l'a pas choisi matériellement : il a toujours les yeux fixés sur l'écran, sans utiliser son boîtier de sélection d'un interlocuteur ; il ne s'est connecté sur aucun canal de discussion qui correspondrait à une personne « choisie ». Son choix est un choix mental, abstrait.

---

<sup>324</sup> Le silence est effectivement, dans la perspective de l'accord entre dominants et dominés, la garantie de la prise en charge de l'angoisse des seconds par les premiers : le silence est d'or.

On peut s'interroger : qui a-t-il choisi ? La personne derrière l'écran ? Ce qu'il nous dit, c'est que choisir quelqu'un, c'est vouloir être écouté (j'ai décidé de m'adresser à quelqu'un). Mais, ne cherchant en aucune façon à entrer en relation avec personne, comment espère-t-il être écouté de quiconque ? La suite le raconte : c'est via l'écran et l'affichage. La personne choisie, qui qu'elle soit, sera atteinte au moyen d'un tiers, en l'occurrence l'écran médiatique – et derrière l'écran, le système d'écoute et de transcription, et l'écouter.

À la ligne 9, un événement se produit : il voit apparaître à l'écran la transcription de sa dernière phrase, sous la forme : « j'ai décidé de choisir qq'un ». La suite (lignes 10 à 13), c'est plus de neuf secondes pour six petits mots exprimant une grande hésitation (et ; je ; ne ; sais ; pas ; mais). Ces neuf secondes correspondent à ce premier moment où il se trouve face à sa parole retranscrite, c'est-à-dire face au fait d'être écouté, face au fait de voir sa parole rendue publique, enfin face à la question : que dire lorsqu'on est certain que sa parole, écoutée avec attention, sera diffusée ? Après de longues secondes, la ligne 14 est sa première tentative, qui propose de « faire des règles pour organiser ce débat », ce qu'il voit immédiatement s'inscrire sous la forme : « je cherche des règles pour organiser ce débat ». Il n'a pas dit lui-même « je », mais la transcription le dit ; l'écran dit « je » à sa place ! ce qu'il commente d'un « je deviens fou » : mais quel « je » devient fou ? Qui parle ici ?

Les lignes 15 à 22 (soit plus de neuf secondes encore) laissent voir sa perplexité devant ce qu'il décrit alors comme une « organisation tout à fait absurde ». Toujours les yeux fixés sur l'écran qui affiche ses propres mots, il poursuit. Se reprenant, et répétant son idée de la nécessité de règles (ligne 22 « il faut penser des règles »), il énonce en deux temps sa proposition, « qui dit que quand vous avez quelqu'un intéressant », et là il fait une dernière pause de deux secondes, pour se lancer presque d'un trait dans sa phrase finale : « Vous répétez cet message jusqu'à ce que vous le voyez sur l'écran. Parce que finalement ça c'est une preuve de votre succès dans le débat ». Et il conclut d'un « C'est simple ! ».

Son « succès » est effectivement « prouvé » par l'affichage sur l'écran des mots : « quand vous avez quelqu'un d'intéressant vous continuez jusqu'à voir sur l'écran », qui cependant tronquent partiellement son expression. Le transcripteur n'a pas écrit que cela prouve le succès dans le débat, ce qui aurait bouclé la

mise en abyme. Ces derniers mots concluant le match entre le hollandais et l'écran, par la victoire du premier, le transcripteur n'a-t-il peut-être pas voulu publiquement reconnaître sa défaite ? Toujours est-il que le hollandais rit et sourit durant la séquence. Sourit-il en vainqueur ? En « fou » ?

Il a commencé par « choisir quelqu'un », dit-il, on ne sait qui. Il propose ensuite une règle à appliquer « quand vous avez quelqu'un d'intéressant ». Or, je remarque qu'il est assis à côté de notre A., l'homme important de la séance. Le hollandais est connu également dans le monde académique auquel tous appartiennent, mais moins (seulement quelques pages de résultats Google sur son nom). Il connaît son voisin bien sûr, ils sont tous deux « *keynote speakers* » sur le colloque. Se pourrait-il que sa lutte avec l'autorité symbolisée par l'écran, soit en réalité une lutte avec son voisin, dont il voudrait se faire écouter (lire), et gagner ainsi une position supérieure ? Rien ne le démontre nettement. Mais ce n'est pas une hypothèse absurde.

Une autre interprétation serait que ce participant par son exercice rhétorique critique le dispositif, et veuille démontrer l'inanité de la règle proposée (« ne pas choisir à qui on s'adresse »). Mais d'une part cette démonstration serait superflue, puisque d'emblée les participants ont pointé cette absurdité d'une règle inapplicable. D'autre part cette hypothèse est démentie par son propre comportement : il ne cherche effectivement pas d'interlocuteur à qui s'adresser. Ce n'est pas de la lettre de la règle qu'il s'agit, mais de son esprit. Plus que de la critiquer, il cherche à l'appliquer d'une manière qui fasse sens pour lui – et je verrai comment cela fait sens aussi pour les autres.

Focalisé sur la règle annoncée de « ne pouvoir choisir à qui on s'adresse », il accorde une grande importance à être écouté (plutôt qu'à « choisir qui écouter » comme le propose l'autre règle annoncée). Mais ce qu'il recherche n'est pas l'écoute particulière de l'une des personnes présentes : c'est l'écoute du dispositif lui-même, représentée par l'écran et notre présence en arrière-plan. Ce qui lui importe, c'est d'être écouté par le système et son autorité. C'est l'écoute générale et désincarnée du dispositif qu'il recherche. Il veut être entendu, être écouté par le système, ce qui doit se manifester par la médiatisation de ses paroles. Être écouté pour lui, dans ce dispositif auquel il accorde une autorité disproportionnée, c'est voir sa parole publiée, c'est devenir

médiatique *immédiatement* : si elle est écoutée par notre poste d'écoute général, enregistrée, transcrite et affichée à l'écran, sa parole sera médiatisée dès que prononcée. Ce participant repère dans le dispositif un pouvoir de médiatisation, dont il fait l'enjeu de l'écoute comme de l'adresse. L'écoute à laquelle il attache de l'importance est celle du média capable de capter sa parole et de la rediffuser : il considère le dispositif comme un système radiophonique. Dans un tel système la parole ne nécessite effectivement pas de s'adresser à quelqu'un en particulier. Il suffit de parler « dans le micro » pour voir sa parole médiatisée. Cette compréhension du dispositif est compatible avec la règle annoncée : parler à la radio ne nécessite pas de choisir à qui parler. Être médiatique c'est bien « ne pas choisir à qui on s'adresse », puisqu'on adresse sa parole au « public », c'est-à-dire à tous et personne en particulier.

Ainsi la règle (choisir qui on écoute et ne pas choisir à qui on s'adresse) qui voulait signifier l'importance d'être d'abord écouté par son interlocuteur pour pouvoir lui parler, est renversée en l'importance de parler publiquement pour être écouté de tous. Une fois que ses mots seront affichés, il occupe toute la célébrité médiatique disponible sur la scène du dispositif, représentée par l'écran et la publication en direct. Son court exercice d'escalade conceptuelle tourne à son avantage (ce qu'il désigne comme son « succès dans le débat ») et boucle la boucle de l'écoute sur elle-même, puisque ce qui est écouté et transcrit, c'est qu'il est écouté et transcrit. Le contenu passe au second plan. Ce qui importe, c'est d'être écouté publiquement. En proposant ce comportement comme une règle, le hollandais propose ainsi de considérer le débat comme l'arène où gagnent ceux dont la parole devient publique, c'est-à-dire ceux qui n'ont pas à choisir à qui ils s'adressent, puisqu'ils s'adressent à tous potentiellement. Il renverse la nécessité individuelle d'être reconnu (écouté) avant de pouvoir parler, en l'avantage conféré à l'autorité, qui parle en public, c'est-à-dire ne s'adresse à personne en particulier, mais est écoutée de tous. Il n'est pas indifférent que les tout derniers mots de la séance, prononcés justement par mon hollandais, concernent le rôle important des médias : « C'est vrai, les médias sont très importants dans un débat comme ça » (enregistrement son, minute 36'50).

La seconde partie de la règle de discussion proposée (« ne pas choisir à qui on s'adresse ») se trouve ainsi être renversée en « ne s'adresser à personne en particulier, mais à tous par la voix publique ».

Reste la dimension du sensible : si l'adaptation à la règle proposée est évidente, qu'elle consiste à choisir d'écouter qui en vaut la peine, ou à parler à la cantonade pour mesurer son autorité à la médiatisation résultante, pourquoi de telles réactions de malaise, de colère, de stress, de peur, d'agressivité ?

### *III. 2. - La dimension sensible*

#### *III. 2. 1. Parole et légitimité*

L'un des chercheurs présents au colloque, E.J., philosophe, n'a pas voulu participer à l'expérience. Le surlendemain, il m'arrête à propos de la « terreur » produite sur lui et d'autres participants par le dispositif. Avec le sourire et très gentiment il me fait part de son intention de s'en expliquer plus tard... nous nous retrouvons lors du déjeuner.

D'emblée il reprend le terme de terrifiant. Non seulement lui mais d'autres participants lui ont semblé « terrifiés » par le dispositif, ce qu'il va tenter de préciser. Il a pu entendre dire autour de la table « ça me rappelle ma femme », « ça me rappelle mon patron », et il ajoute : « des situations d'incommunicabilité ». Pour lui, le terrifiant de la parole, de tout échange de parole, est l'incommunicabilité et la « perte » des paroles, qu'il « sent comme physiquement tomber dans un trou entre les interlocuteurs ». Il me raconte comment depuis très longtemps il est « terrifié » par cette incompréhension, ces contresens permanents qui vouent tout échange de paroles à l'échec. Il semble très affecté par ces évocations, qu'il étend à ses histoires amoureuses, anciennes ou en cours. L'ancienne avec la douleur d'une perte radicale y compris de sa langue puisqu'il a perdu sa capacité à parler couramment allemand après la perte de la relation située à Berlin. L'actuelle avec le bonheur d'une compréhension intégrale, qui se passe de mots. Il dénonce l'inanité du souci du partage d'idées, de culture, d'histoire, devant un partage d'un autre type, plus global, plus essentiel, dont il craint que ça ne s'arrête. « Ne dis pas ça ! » réagit-il quand j'énonce que l'état amoureux par essence fusionnel et synthétique de deux êtres

dans une compréhension « au sens de compris dans le même » (dit-il), est par essence éphémère.

Il évoque le tragique de l'humain qui ne peut faire sans l'autre, sans « le témoignage de l'autre », qui reçoit, écoute et témoigne pour /de moi. « Le témoignage total, le témoin qui me voit en totalité, n'existe pas. Nous ne sommes même pas notre témoin à nous-même, les témoignages sur nous-mêmes et notre vie sont incomplets et lacunaires. »

E.J. reviendra le lendemain sur la nécessité de sans cesse écouter des histoires « comme si le monde recommençait à chaque fois. Au début de tous les films, les romans, les représentations théâtrales, tout est possible, le monde commence, j'oublie tout ce que je sais. ». Il évoque ce sentiment particulier de l'orateur devant son auditoire, qui avant même de commencer, voire avant même que l'auditoire ne soit présent, « sent » sa qualité d'écoute, sa présence émotionnelle, son attention. Et qui peut rompre cette magie de la communication émotionnelle par sa propre inattention, sa peur, sa déconcentration.

Pour lui, d'une part, le livre, l'écrit, promet une compréhension plus complète dans la mesure où le temps de l'échange est dilaté, différé, et permet des retours, des relectures, des ré-interprétations, des re-compréhensions. D'autre part, l'écrit (l'écriture) lui permet d'être personnellement détaché des ces lectures, interprétations, critiques. « Mon livre est dans le passé, je suis maintenant dans un autre, ce qui en est dit, ce qui m'en est dit, je ne peux plus le prendre en compte, le livre est fait, je suis passé à autre chose ».

Il peut se passer de mots, d'échanges de mots pendant de longues périodes. Il raconte comment, après quinze jours sans un mot, sortant faire une promenade sur la plage (souvent désertée à cette époque de l'année, considérée au Brésil où il séjourne comme une saison froide malgré la température douce), il « entend arriver derrière lui un groupe de jeunes qui discutent », et comment il éprouve un moment de stupeur et d'étonnement devant cette activité étrange, absurde, d'émission de sons avec la bouche, les lèvres et la gorge, qui s'appelle parler. Pour l'entendre préciser je lui raconte comment de mon côté il a pu m'arriver, furtivement et occasionnellement, d'observer l'activité des lèvres du visage, des muscles dans le but d'émettre les sons du langage comme une étrangeté disproportionnée et absurde, coûteuse en efforts et anachronique (en ce sens je peux aussi éprouver la marche et l'articulation hanches-cuisses-

genou-chevilles-pieds à réguler par le centre de l'équilibre, comme extraordinairement anachronique, une solution boiteuse au problème du déplacement physique). Il acquiesce, c'est tout à fait ça, il y a une sorte de consternation devant la pauvreté de la solution « échange de mots » à l'envie de « communication ».

Il vit la conversation comme une perte insupportable, perte immédiate de toute compréhension. Lorsque je suggère que cette perte peut et doit être surmontée et dépassée pour qu'une parole soit possible, il s'y oppose : « Comment une perte peut-elle être dépassée ? »

La terreur éprouvée par lui et quelques participants ce jour-là est donc liée à ce sentiment insupportable d'incompréhension et de perte sans compensation.

Il éprouve les situations de représentations artistiques comme des moments non-verbaux de compréhension, procurant du plaisir. Il cite les spectacles de danse comme le sommet de cet accès à une compréhension émotionnelle du plus difficile à saisir, l'instant. Il ne parle pas du partage de cette compréhension, qu'il a cependant abordé au sujet de l'écriture, par la question du temps différé, en libérant l'auteur du souci de partager le sens, en tout cas sur l'instant. Il a évoqué ce lecteur finlandais qui a eu son livre entre les mains, un lecteur totalement inconnu, avec qui il ne partage rien... que son livre. S'agit-il pour lui d'une compréhension ? Il répond par la fixité contre la fugitivité : l'écrit reste, et permet d'y revenir pour approfondir, sans cesse.

L'éphémère de la parole, qui fuit aussitôt qu'elle est dite, disparaît en même temps qu'elle apparaît, lui semble l'opposé de cette possibilité à revenir sur une première lecture.

Mais n'est-ce pas contradictoire avec son éloge de la perception directe de l'expression instantanée du danseur ? Le non verbal semble être pour lui la clé de différenciation majeure : le non-verbal (corporel, émotionnel) peut passer instantanément, le verbal (langage) nécessite le délai, la mémoire, l'inscription, le texte. Qu'en est-il de cet attachement au texte, à la fixation de la parole comme compensation à sa perte ? Le texte est aussi la fixation des variations, l'inscription dans la pierre, l'encadrement par le Texte, la Loi. Le texte et le discours opposent leur fixité à la parole qui circule, la pratique quotidienne développe ses « arts de faire » entre les lignes et sous le texte. S'ouvre ici un espace à explorer, celui des lieux où la parole, cet art de faire autrement que



suivre le texte à la lettre, se trouve, encore vive et incontrôlée, captée (au sens de capter une source) et cadrée, juste avant d'être transformée en texte. Cet espace de capture et de dressage de la parole, domestication en vue de normalisation, serait observable dans les salles de réunion et autres lieux d'organisation de la discussion, à travers l'étude des mécanismes de prise de parole, tour de table, répartition des temps de parole, légitimation des locuteurs, validation des énoncés, rythmes et durée de réunion, participation ou désengagement.

Je comprends donc comment, pour lui en tout cas, la terreur inspirée par un dispositif dont le but est de susciter de multiples conversations simultanées, ne pouvant être écoutées toutes à la fois, et dont on ne garde pas une trace intégrale, est une question d'incommunicabilité. Plus précisément, l'échange de parole lui semble un moyen très inadapté au désir de communication entre les êtres, plus près du bruit que du sens. Les paroles fugitives sont comme des trous noirs entre les êtres, où le sens disparaît. La parole sensée doit être inscrite, différée, fixée. Il dote l'autorité du texte d'une qualité essentielle : celle de permettre la compréhension, au contraire du bruit vain et éphémère des lèvres qui s'agitent.

### *III. 2. 2. Places et délimitations*

Bien qu'il exprime ses sentiments personnels, je ne peux m'empêcher de les relier à ces remarques entendues pendant la séance de discussion, qui ont insisté sur la gêne provoquée par le bruit ambiant (« dans le brouhaha ambiant, oui je vous distingue », « On entend à la fois la conversation qu'on engage et ... et le reste », « ce serait mieux avec des casques fermés qui ne laissent pas passer le bruit général »), ou encore qui ont discriminé entre les paroles et les locuteurs « intéressants » et les autres (« quand vous avez quelqu'un d'intéressant... », « On a une chance sur douze de tomber sur quelqu'un à qui on a envie de répondre »). Le « bruit » des conversations générales ne permet pas de discerner lesquelles ont un intérêt : « quand tu es dans un cocktail, il y a beaucoup de gens qui parlent, tu es capable de fixer ton attention sur l'une ou l'autre des conversations. Alors que là, là, là... » : là justement le dispositif permet précisément de fixer son attention. Mais le locuteur s'arrête, parce que la

différence est d'un autre ordre : là ... on n'est pas dans un cocktail, il ne s'agit pas de fixer son attention sur l'une ou l'autre des conversations, ni d'écouter chacun, mais d'être sûr d'écouter les bons. La question centrale des participants au colloque de Cerisy est de produire et de déterminer des discours de valeur, en fonction de la compréhension qu'ils permettent de sujets généraux. S'écouter individuellement les uns les autres, n'a dans cet objectif pas grand sens, et un dispositif qui insiste sur cette écoute individuelle, sans se préoccuper de la hiérarchiser ni de la formaliser en un discours figé, s'il n'est pas « terrifiant », est au moins « absurde », « ridicule », « choquant ». Dans l'ordre des corps parlants, ce n'est pas la parole libre, également distribuée, également écoutée, qui fait sens pour les participants de Cerisy. Accorder trop d'attention à la parole qui circule entre les uns et les autres, représente un danger, de perte d'une part (perte de temps, de sens, incommunicabilité indépassable), de dé-légitimation d'autre part. Car ce qui constitue leurs corps en sujets parlants tenant leur place sur la scène commune, c'est la légitimité instituée que les uns accordent aux autres – et ce aussi bien du bas vers le haut.

La sensorialité qu'ils ont mise en jeu fait une grande part aux délimitations, aux fermetures (les casques trop ouverts, les participants qu'il serait bon d'installer dans des « open-space avec des cloisons », la limite des conversations à deux interlocuteurs : « on est coincés par notre conversation deux à deux », « il faut que la conversation se fasse au détriment forcément de la troisième personne, c'est ça que je trouve un peu choquant », « on ne peut se brancher que sur un des deux interlocuteurs »). Leurs corps ont été des relais, des émetteurs, ou des récepteurs exclusivement, des maillons dans un chaînage dont il s'agissait pour eux de définir le sens, la direction, l'orientation. Leurs voix de même étaient réglées pour progresser selon des lignes sans laisser d'échos diffus. Leur être sensible, leur manière de se relier aux autres et à l'univers, leur perception et expérience de l'artistique, de l'émotionnel, est orienté par l'empathique, non le disruptif, si j'en crois l'expression fine donnée par EI, le non-participant –qui demanderait à être confirmée.

Leur expression d'agressivité après la discussion – agressivité dirigée contre moi et entre autres contre ma prétention à qualifier l'expérience d'artistique, tendrait à montrer qu'ils ont une autre conception de l'artistique que la mienne. Un échange d'ailleurs en témoigne :

– « Je trouve ça un peu bizarre, d'ailleurs je me demande en quoi ce processus, a quelque chose à voir avec l'art.

– Je ne comprends rien à l'art.

– En vrai ? ou en général, pour l'occasion...

– Pour l'occasion ! Je passe déjà toute ma vie à écouter les gens, ça suffit comme ça. »

Il ne « comprend rien » à cet art-là, en cette occasion. Un art « d'écouter les gens », ce n'en est pas, il n'y comprend rien. On retrouve ici la perception de la parole comme d'un non-moyen de se mettre en relation avec le monde, trop dépourvu d'empathie.

Quant au sensible de la discussion, il s'est structuré par une organisation de l'espace et du temps fondée sur la place attribuée à chacun (le jeu d'attribution des chambres en atteste, qui a été suivi de visites que se sont rendues les uns aux autres les participants, comparant leurs niveaux de confort). Il est fait appel à des catégories légitimes dont on peut ou non se réclamer (« mais nous nous sommes amateurs », « on va s'autoproclamer en charge du débat, c'est ça, et pertinents pour débattre, et créer du changement », « pour des artistes, moi je suis musicien et je sais très bien qu'on entend plusieurs voix à la fois, donc je trouve ça ridicule, comme système »). Que la conversation la plus longue et la plus écoutée implique l'homme le plus connu de l'assemblée, qu'une méthode de débat sérieusement envisagée soit de parler jusqu'à voir ses mots inscrit sur l'écran, montrent que la hiérarchisation joue un rôle majeur dans l'organisation de la scène de parole. Plusieurs participants ne se sont pas sentis habilités à parler, ni à solliciter la parole des autres. Les places physiquement occupées autour de la table ont été un enjeu important : quitter sa place soudainement, en prendre une tout aussi arbitrairement, sont des comportements que je n'avais jamais observés auparavant, sans pourtant avoir jamais donné de consignes ni d'indication à ce sujet. Prendre place à la table, la garder ou non est pour ces participants un mode d'expression de leur accord ou désaccord. Ils ont joué sur la situation d'extériorité ou de participation : passant de participant à spectateur, brouillant les frontières (entamer une conversation, casque ôté, avec un spectateur tout en gardant sa place à la table de discussion, est également un comportement plutôt désinvolte et peu respectueux des autres participants, que je n'avais jamais observé, et qu'un des participant souligne : « à l'extrémité de la

table, il y a quelqu'un qui s'est déjà déconnecté tout en restant à la table »). La hiérarchie des places des uns et des autres, en relation avec le poids de leurs paroles plus ou moins dignes d'attention, a conditionné le type d'écoute et d'adresse.

Le dispositif n'a pas été utilisé comme prévu pour permettre un maximum d'échanges transversaux, mais au contraire a servi à renforcer la hiérarchie. La disruption des règles habituelles qu'il a instaurée a bien permis d'observer en accéléré la manière dont les participants ont reconstruit, testé et validé très rapidement un modèle alternatif, et a révélé quelle logique ils privilégient. Mais la brèche que je voulais ouvrir dans la forteresse des hiérarchies ordonnées des voix des uns dominant le bruit des autres, s'est refermée immédiatement en se retournant sur elle-même. Le sensible de l'espace et du temps où circulent les paroles n'est pas resté longtemps à l'état de possibilités ouvertes à toutes les configurations. Il s'est reformé très vite une distribution strictement respectée des places et des capacités à énoncer. Les éléments techniques et l'esthétique, la logique du dispositif, prévus pour ouvrir la curiosité sur des possibles laissés à la discrétion de chacun, n'ont pas joué ce rôle. Au contraire, ils ont été perçus comme terrifiants, absurdes, mal pensés, limitant, ou incompréhensibles. La mise en scène, l'ostentation de la volonté de connecter chacun à chacun(e) traduite par les câbles apparents, le choix d'écouter matérialisé par un gros sélecteur sur une « boîte noire », l'immersion de chaque voix dans le son général, la matérialisation de l'écoute anonyme sur un écran « public », la règle énoncée, en accentuant l'opposition des deux logiques, en insistant sur la disruption de l'une par l'autre, ont cristallisé les réactions de rejet et de renversement d'une logique en son opposé. Mais autre chose était-il possible ?

#### *IV - Conclusion*

Bien que certains participants aient perçu l'intérêt du dispositif en des termes proches de ceux dans lesquels il a été conçu (« faire l'expérience du fait que l'enjeu, c'est de réapprendre à écouter l'autre en fait, avant de défendre une position, peut-être »), la plupart ont jugé absurde la formule que je leur ai proposée.

La question posée par la séance de Cerisy en des termes très prosaïques est la suivante : pourquoi tenter de s'écouter mutuellement, au lieu de choisir soit d'écouter les leaders soit de devenir soi-même le leader qu'on écoute en silence ?

Si les participants choisissent pour règle de parler sans s'adresser à personne, ou de se mettre à écouter ceux qui ne s'adressent pas à eux, c'est-à-dire s'ils choisissent soit d'être leader soit d'écouter les leaders, ce n'est pas par dérision ou par provocation. La constance et l'explicité de leur attitude montre qu'elle est réfléchie, décidée, et qu'elle a un intérêt pour eux. Au vu de la description détaillée qui précède, je comprends que la raison en est profonde : c'est parce qu'ils entendent la règle différemment.

La première règle du dispositif qui veut qu'on « choisisse qui on écoute », a été interprétée en « choisir d'écouter les bonnes personnes ». Je ne l'avais pas imaginé, mais la formule « choisir qui on écoute » permet cette compréhension, de ne donner son écoute qu'aux figures majeures. Il s'avère ainsi que ce n'est pas par résistance mais par compréhension que le dispositif a été utilisé à l'opposé de ses intentions. Accorder son écoute attentive à Autrui, ce qui lui donne un sentiment de reconnaissance et d'existence : c'est bien ce que les participants ont activé, en donnant leur écoute à celui d'entre eux à qui ils reconnaissent la plus haute valeur. Je comprends ainsi mieux ce qui m'avait étonné : à savoir que les participants n'aient pas cherché à se parler les uns aux autres, à échanger leurs points de vue, à se découvrir mieux, et ainsi se sentir présents, participants. Ils ont préféré reproduire les règles du système dans lequel ils évoluent quotidiennement, qui dictent de se mettre à l'écoute des autorités reconnues pour en tirer statut et reconnaissance, et de peu à peu soi-même chercher à devenir l'une de ces autorités – entourée de son cercle de respect. L'accent mis sur « choisir qui on écoute » ne signifie plus alors la nécessité d'être écouté pour pouvoir parler, puisqu'il ne s'agit pas de parler. Accorder son attention aux autorités qui parlent, c'est se dispenser de parler, et du même coup ne plus avoir besoin d'être soi-même écouté. L'importance d'être écouté – et l'inquiétude qui y est associée – se retrouvent concentrées sur quelques-uns, les autres sont là pour se mettre à leur écoute. La « raison » profonde du discours d'autorité se révèle : en libérant chacun de la nécessité

d'être écouté, angoissante car jamais assurée, le leader installe la domination de sa parole. Ce service qu'il leur rend, ils le lui retournent par la garantie de leur écoute. Il est en effet angoissant de se sentir dépendre de l'attention que l'autre voudra bien nous accorder. La nécessité d'être écouté avant de pouvoir réellement adresser sa parole à Autrui, c'est la nécessité d'être d'abord « adressé » par Autrui avant de pouvoir être un sujet parlant. C'est la puissance de l'adresse, qui est inhérente au langage, et qui permet à chacun de se constituer en sujet. Inversement le manque d'attention, d'adresse, est destructeur, autant qu'est constructif le fait de se sentir « adressé » par Autrui<sup>325</sup>. Cette nécessité engendre inévitablement une inquiétude (si personne ne s'adresse à moi, qui suis-je ?), inquiétude mutuelle au fondement du collectif et des liens sociaux. Conjurer cette inquiétude est probablement l'activité sociale essentielle, et consiste à garantir que « quelqu'un » s'adresse toujours à nous, à moi, aux autres, à tous. La toute-puissance de l'autorité et la sujétion consentie sont liées : c'est parce qu'on accorde au leader (au père, au roi, au Dieu) de « voir » tous ses sujets avec la même attention, qu'il répond à leur besoin d'être vus (considérés, écoutés). Réciproquement, le pouvoir du leader tient à cette attention que tous lui accordent. Il repose sur le fait que la plupart choisissent de « l'écouter ». Un accord est passé, entre d'un côté la levée de l'angoisse existentielle individuelle, et de l'autre côté la garantie d'une écoute collective à la mesure de la charge assumée par le leader. « Choisir qui on écoute » est ici à la lettre la clé de voûte du pacte de la domination : si tu choisis d'écouter le leader, tu n'auras plus à t'inquiéter d'être toi-même écouté. Le renversement de l'inquiétude de reconnaissance de chacun, en garantie de reconnaissance accordée à quelques-uns, garantit collectivement une sécurité existentielle rassurante – dont le prix est le silence. Loin de l'émancipation par la revendication de la capacité à parler par ceux qui en sont exclus, il s'agit alors de valoriser le silence<sup>326</sup> comme preuve et garantie de la prise en charge par quelques-uns du souci général de reconnaissance. Le pacte de domination se conclut en tant que solution évidente, collective et primordiale au problème existentiel de la vie en commun : la nécessité de devenir un être parlant et la

---

<sup>325</sup> Judith Butler, *Excitable Speech, A politics of the Performative*, New York, Routledge, 1997, 185 p.

<sup>326</sup> D'où les mot du hollandais qui débute son monologue par la défense de la valeur du silence, non reconnue selon lui par le dispositif : « être silencieux est en fait puni dans le débat ».

dépendance de ce devenir à l'écoute que nous accorde l'autre. En choisissant de comprendre la règle « on ne choisit pas à qui on s'adresse, on choisit qui on écoute » comme l'injonction d'écouter ceux qui ne s'adressent à personne en particulier, mais au « public » en général, les participants font le choix d'éviter l'inquiétude que personne ne les écoute spécifiquement. Ce qui se révèle ici, c'est que la réponse première, collective (d'où sa puissance) à l'inquiétude existentielle réside dans la création de ce « quelqu'Un », l'invention ou la « découverte » d'un (grand) autre capable de s'adresser à tous, ensemble, sans s'adresser à personne en particulier. Écouter cet Autre qui ne s'adresse pas à moi mais à tous, c'est m'assurer d'être un sujet adressé, a priori et en permanence, par Lui. La réponse première à l'angoisse existentielle de devoir être écouté, c'est ainsi de trouver un « grand » à écouter. Mieux encore, la réponse consiste à les créer, ces « grands » (Dieux, stars, leaders, prophètes, pères, sages, anciens...) qui disent mais ne s'adressent à personne. Les grands existent pour que tous puissent se mettre à leur écoute, et ainsi se sentir des êtres adressés, définitivement. L'existence du Grand garantit l'éradication de l'angoisse existentielle de tous ceux qui l'écoutent en silence – tous les « petits » qui le créent par leur écoute. C'est en quoi consiste le pacte de la domination, entre les petits, redevables aux grands de l'éradication de l'angoisse, et les grands, redevables aux petits de leur grandeur.<sup>327</sup>

Par ce pacte, qui échange l'angoisse existentielle individuelle contre la grandeur de quelques-uns, se produit l'inversion réciproque de l'écoute et de l'adresse. L'écoute particulière, reconnaissance de la valeur de la parole de chacun, est renversée en une parole adressée à personne en particulier mais que tous écoutent. Cette inversion de l'écoute spécifique en adresse générale est un renversement du sens. Le partage du sens de l'existence collective et du vivre-ensemble entre tous, chacun éprouvant le sens d'exister par et pour l'écoute de l'autre, est renversé en une répartition différentielle entre ceux qui disent le sens (qui donnent la direction) et ceux qui la suivent (qui l'écoutent sans être adressés). Il y a renversement du sens partagé, pluriel (la communauté où

---

<sup>327</sup> Le prix de cette solution est double : d'une part le silence des petits, d'autre part l'angoisse des Grands à qui personne ne s'adresse. Rompre ce pacte, vouloir redistribuer la parole et l'écoute entre tous, c'est redistribuer l'angoisse. La forme la plus douce de cette redistribution est la remise en question de la place des grands, l'ouverture de la possibilité pour chacun à devenir grand : les cinq minutes de célébrité promises par Warhol sont le retour de l'angoisse par la démocratisation du star système.

tous se sentent écoutés), en direction imposée (sens unique où tous écoutent un seul). C'est littéralement le « non-sens partagé », le sens sans partage : la destruction de la possibilité d'un sens partagé, résidant dans la considération des divergences et des voix de tous, au profit de la confiscation de la parole et de sa répartition inégale<sup>328</sup>. Mais ce sens non partagé donne des directions, des directives, des orientations, des lignes à suivre : un sens obligatoire. L'inquiétude de devoir sans cesse repenser ensemble le partage du sens est remplacée par le confort rassurant des délimitations, des règles à suivre. La garantie contre l'inquiétude devant la possibilité dangereuse que je ne sois pas écouté est assurée par le choix de ne rien dire et de déléguer la parole à ceux qui veulent bien s'en charger, à qui en échange de la direction à suivre je garantis mon écoute. Le sens-partagé est échangé contre le sens-direction.

Sous cette perspective, toute incitation à redistribuer la parole « démocratiquement », et du même coup à replonger chacun dans l'inquiétude existentielle et le besoin de reconnaissance, d'écoute et d'émancipation, ne peut être perçue que comme une absurdité, un non-sens qui retourne de la solution au problème qu'elle avait « réglé ». L'idée d'émancipation ne peut concerner que ceux qui ne sont pas « couverts » par le regard tout-voyant de l'autorité, ceux qui sont exclus de la vie collective et renvoyés à leur individualité, qui n'ont pas de part au social : ceux que Rancière appelle les « sans-parts ». Or, le simple fait d'être invité à un colloque organisé à Cerisy, distribue une part enviable selon les critères du milieu universitaire : les sans-parts n'étaient pas présents, et la question de l'émancipation déplacée. La première partie de la règle proposée (« choisir qui on écoute ») pouvait dès lors difficilement être comprise comme une incitation à considérer la voix de chacun comme également digne d'intérêt : le principe même de Cerisy, consensuellement partagé, est que certaines paroles sont des voix qui font sens pour le collectif, quand les autres sont des bruits : « On entend à la fois la conversation qu'on engage et ... et le reste ». « On a une chance sur douze de tomber sur quelqu'un à qui on a envie de répondre ». « Je

---

<sup>328</sup> Leur connaissance intime du second mécanisme et de ses performances dans le domaine des sciences rationnelles augmente la sensibilité des chercheurs de Cerisy au risque de destruction du sens partagé, et peut même sembler les en accuser : leur réaction de défense agressive pourrait correspondre à une protection devant un sentiment de mise en accusation, ou de culpabilisation.



« passe déjà toute ma vie à écouter les gens, ça suffit comme ça ». « Tu ne changes pas d'interlocuteur, tu changes juste la personne que tu écoutes en fait ». « On a intérêt à ne pas connaître l'interlocuteur ». Elle a donc logiquement été comprise comme l'expression du principe admis et consensuel que certaines voix valent plus que d'autres et que ce sont elles qu'il faut choisir d'écouter.

Une fois la règle « choisir qui on écoute » comprise comme une expression de l'attention à accorder aux personnes reconnues, un renversement s'opère. La logique que voulait installer le dispositif (être d'abord écouté de X pour pouvoir lui parler), se retourne en une autre logique, celle du discours de domination : ne parler à personne en particulier (s'adresser à « tous ») pour être écouté de tous. Parler sans s'adresser à personne spécifiquement, « ne pas choisir à qui on s'adresse », n'est plus alors aussi surprenant qu'il y paraît : c'est non seulement une règle possible, applicable, mais c'est la règle de base du discours d'autorité.

Par leurs actions (chercher à être écouté tout en parlant à la cantonade, « dans le vide », « dans le vent », en parlant tout seul), les participants montrent qu'ils ont interprété la formule (peut-être inconsciemment) comme la description littérale du mode de parole, d'écoute et d'adresse du pouvoir : l'homme ou la femme publics ne choisissent évidemment pas à qui il/elle s'adressent puisque leurs prises de paroles s'adressent à des publics qu'il/elle ne connaissent pas – ni ne choisissent a fortiori. Les intermédiaires, entre cette parole qui ne s'adresse à personne et tous ceux qui l'écoutent, les tiers qui écoutent l'homme public pour redistribuer sa parole à tous afin que tous l'écoutent, c'est-à-dire ce qu'on appelle les *médias*, ont joué leur rôle à plein pendant la séance (le rôle de l'affichage à l'écran et de la transcription), et ce rôle a été théorisé en finesse par le hollandais monologuant.

Ainsi ma formule « on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse » se colore d'une toute autre teneur que ce que j'ai voulu y mettre. Pour ces chercheurs, appartenant en majorité à des instances de pouvoir et de savoir, politiques ou décisionnaires, qui connaissent parfaitement les jeux de domination, « choisir qui on écoute » implique immédiatement « décider qui domine, pour l'écouter ». Quant à « on ne choisit pas à qui on s'adresse », loin d'un paradoxe, c'est une réalité pour le pouvoir. Le pouvoir ne « s'adresse » pas, il s'exerce : il dit, et tous l'écoutent, en silence.

J'en tire deux conséquences. La première est que, contrairement à ce que je pensais, le principe de mon dispositif est respecté à la lettre dans les jeux de domination. Il suffit même de l'énoncer dans l'ordre inverse pour qu'il devienne le principe du discours d'autorité qui « ne choisit pas à qui il s'adresse », mais qu'« on choisit d'écouter ». La seconde explique que le dispositif ait suscité de telles réactions agressives. Il est perçu comme absurde pour le public du colloque de Cerisy parce que contradictoire en soi, reposant sur une règle que les participants perçoivent comme une injonction paradoxale : participer à un débat démocratique ouvert, et imposer son autorité (être écouté en ne s'adressant à personne). Cette polarité sous-jacente au dispositif n'est pas perçue d'habitude comme une injonction : elle joue d'ordinaire comme une argumentation opposant deux attitudes pour explicitement en privilégier une (la participation et l'écoute « démocratiques ») et implicitement critiquer l'autre (personne ne peut imposer son autorité). Mais dans le contexte de Cerisy-la-Salle, fondé sur la soumission aux autorités du savoir, le terme à privilégier change de place : c'est l'ambition démocratique qui est battue en brèche. Le côté disruptif (*breaching*), de mon dispositif se retourne contre lui-même : la règle qui se voulait impertinente se révèle être la règle même de la soumission à la domination. Le dispositif apparaît dès lors comme non-sens et provocation. Prétendant proposer une alternative aux débats verrouillés par les schémas dominants, il propose une règle intenable sauf à revenir à ces mêmes schémas connus de domination et de soumission. Double provocation, puisqu'en s'insérant dans le programme du colloque, explicitement orienté vers plus de démocratie et de participation, il semble s'en moquer, caricaturant la position des chercheurs participants en deux coups de crayons outranciers : attaché à de puissants systèmes de domination, contradictoire avec l'ambition à promouvoir le démocratique.

Conformément aux théories de Rancière, ce que ce groupe de chercheurs réglé par l'autorité et les hiérarchies a reproduit, malgré un dispositif qui cherche à donner autant d'attention à la parole des uns qu'à celle des autres, c'est la répartition « légitime » du temps, de l'espace et de la parole entre ceux qui parlent et ceux qui ne font que du « bruit avec leur bouche ». Les places occupées par les corps signalent leurs légitimités à parler et à être écoutés, et

mesurent la légitimité des lieux qui bénéficient ou non de leur présence. Dans cette perspective, donner à chaque voix une écoute attentive, spécifique, individuelle, qui reconnaisse chaque locuteur comme égal aux autres, est « absurde » et menaçant pour la logique inverse, qui veut que les voix de certains valent plus la peine d'être écoutées que celles des autres. Retourner la règle proposée sur elle-même pour la rendre identique à celle qu'elle prétendait rompre, puis faire défection au dispositif, étaient alors le moyen de dénoncer son illégitimité, non pas par rapport à sa contribution éventuelle sur la question des formes du débat, mais par rapport à la critique qu'il inflige au système de légitimation des paroles autoritaires. Une fois le dispositif renversé, dénaturé, et son principe de base transformé en son opposé, par les actions conjointes décrites plus haut, plus rien ne justifie de s'y intéresser plus longtemps.

Finalement, deux points essentiels émergent de la mise en œuvre du dispositif proposé, en partie en raison de son esthétique qui insiste sur la disruption des règles habituelles :

- Une grande proximité existe entre les deux logiques, celle du partage reconfiguré des places et des voix « émancipées », et celle du partage imposé qui les hiérarchise et les « légitime ». Il est aisé de renverser l'une en l'autre, et délicat d'énoncer un principe qui ne se puisse retourner en son inverse : « choisir qui on écoute et ne pouvoir choisir à qui s'adresser », devient sans presque rien changer « être écouté en ne s'adressant à personne ». Ainsi, proposer d'écouter l'autre pour qu'il puisse s'adresser à nous, équivaut à dire que tous écouteront Celui qui ne s'adresse à personne. La nécessité d'écouter la parole de chacun pour lui permettre de devenir sujet parlant sur la scène commune, se confond vite et pour ainsi dire « naturellement » avec l'avantage conféré au maître dont la parole publique est écoutée de tous.

- Cette proximité lorsqu'elle est perçue est « terrifiante », du moins pour les tenants de la logique des maîtres (la logique policière dirait Rancière). La distance entre les deux doit être maintenue, ce qui revient à nier la possibilité de se parler et de s'écouter. Loin d'être une absurdité, cette position est fondée sur le fait que s'entendre et se comprendre sont des impossibilités philosophiques, que ne résolvent pas le langage et la

communication verbale, mais uniquement des modes de communication empathiques et hors langage. Organiser le sensible des temporalités et des espaces hétérogènes en lignes de partage hiérarchiques, permet de canaliser l'usage du langage, de le maintenir à sa place fonctionnelle. Ainsi on protégerait la puissance empathique contre son délitement dans une parole incomplète et trompeuse. L'empathique déborde le sensible, le fait culminer dans le sensoriel fusionnel des corps en contact direct ou médiatisé par des formes d'expression corporelles, chorégraphiques, chantées, rythmiques, qui renouent avec la communion rituelle dans le corps communautaire.

## Chapitre cinq - Le cas du colloque Making Sense

*Une grande salle de réunion en entresol, éclairée sur toute une longueur par de grandes baies équipées de stores à bandes verticales claires. Nous sommes dans les locaux de l'Institut Telecom rue Barrault dans le 13<sup>ème</sup> arrondissement de Paris, lors d'un colloque de deux jours intitulé Making Sense, centré sur les travaux du philosophe Bernard Stiegler. La scène a lieu juste après une session de discussion autour du dispositif de communication expérimental « Simulation ».*

*Les personnages*

*H., chercheur en complexité des organisations*

*B., psychiatre et chercheur, organisatrice principale*

*J., chercheur en sciences de gestion et membre organisateur*

*L., jeune chercheur et artiste, organisatrice principale*

H. un ... ren... renversement...je, je, oui, dans le sens que... euh... en général j'ai trouvé le workshop ... euh... on était censé tourner autour de Stiegler et on ne l'a pas fait. On était censé tourner autour du faire-sens et on ne l'a pas fait... euh... [cette session de discussion] c'était un des rares moments – excepté quand je suis sorti prendre un verre avec quelqu'un hier ou quelque chose comme ça – où j'ai vraiment parlé avec quelqu'un et ça n'avait rien à voir avec vouloir faire sens. Dans ce sens j'étais très détendu et j'ai apprécié beaucoup plus que la plupart des papiers... parce que j'ai vraiment parlé à quelqu'un !

B.: Excusez moi ... qu'entendez-vous par "faire-sens"?

H : Pardon ?

B.: Qu'entendez-vous par "faire-sens" ?

H.: eeeeeuuuuuuuuuhhhhhhhhhhhhhhh... (4s)... Je ... Je ne c ... (soupir). (7s). Je ne crois pas que ce soit le m... Je ne pense pas que je doive répondre parce qu'alors, ... le le ça ... ça ça ... ça partirait dans une autre direction Philippe, ça partirait sur un sujet complètement différent. Je

... On se parlera dehors tout à l'heure mais je pense je pense que là maintenant ça opère un déplacement destructeur. Je ne pense pas que vous posiez cette question je ne pense pas que... enfin ... ça détruit la fluidité.

Ph : Peut-être une autre question (.....)

H.: oui je pourrais faire une réponse conceptuelle, je peux le faire, mais je pense que ce serait vraiment très peu souhaitable ce que je vous répondrais.

B.: (.....en quoi) ça avait à voir avec donner du sens pour vous ?

H.: ...eh bien parce que... ça avait à voir avec donner du sens, pour moi, parce qu'on était en train de parler et d'écouter les autres, en train d'explorer des possibilités euh... mmhmm... c'était beaucoup plus dans le dialogue. Il ne s'agissait pas de ... euh... que je prenne position, il ne s'agissait pas que l'autre prenne position, il s'agissait de se parler l'un à l'autre. Et c'était beaucoup plus... ça n'avait pas cette qualité de réification que euhh... et cette même violence (*geste rapide qui pointe l'index vers B. et le relève immédiatement, comme tirer un coup de feu*) que vous venez d'exercer contre moi à l'instant (*reproduit le geste à deux reprises avec une alternance vers lui et vers elle*), et qui caractérise selon moi l'ensemble du workshop. [3s] (*Légers rires dans le public, commentaires inaudibles*).

B : ...venait beaucoup de votre côté (*petits rires autour d'elle*)

H. : J'ai trouvé votre intervention envers moi à l'instant extrêmement violente.

*Sur ce H. reste le doigt pointé vers B., sans bouger, pendant 5 secondes, avec un regard noir.*

H : Et c'est bien ce que les conversations que j'ai pu avoir ici, principalement avec ces trois personnes ici (*il*

*montre un bout de la table)* n'avaient pas. Nous étions simplement en train de nous parler mutuellement, jouant le jeu. Oui. *(dans une sorte d'écroulement laisse retomber sa tête sur sa main)* [2s] Essayant de ... explorer un peu quelque chose.[1s] *(il boit d'une bouteille d'eau, regard tourné vers Ph.)*.

Ph. : Pour.. pour aller plus loin... ...hummm... est-ce que quelqu'un aurait, quelqu'un dirait... aurait ressenti ou pensé à de la violence sous ce dispositif ou ... ? Parce que c'est... la violence n'apparaît que maintenant, après coup, ...est-ce que quelqu'un dirait que de la violence est contenue dans le dispositif ou ... ?

L'échange, filmé, intervient après six minutes de la demi-heure de commentaires qui suivit immédiatement la session de discussion en groupe. H., un homme dans la soixantaine, chevelure fournie blanche, massif et alerte, est encore assis à la table de discussions, et B., une femme d'environ quarante ans, petite et mince, brune, au physique métis asiatique, à la fois douce et décidée, est dans le public, assise contre le mur. Elle a assisté à la fin de la session.

Le caractère soudain, violent, direct et public de la dispute, silencieusement observée par toute l'assemblée, contraste avec le caractère diffracté, proliférant et semi-privé des conversations qui l'ont précédée, et qui se sont déroulées sur un mode très amical autour du dispositif de discussion « Simulation ». Pour chacun des deux protagonistes les manières de se parler, de s'écouter, de se répondre sont inacceptables pour l'un, normales pour l'autre. Ils le disent de façon abrupte, l'échange est rapide, moins de 3 minutes. Les conversations reprendront lentement après cet incident, quand des manières acceptables par tous reviendront au-devant de la scène. Qu'est ce qui a bien pu motiver, favoriser, ou provoquer l'apparition de cet épisode violent dans un contexte apparemment rempli d'ouverture et de bonne volonté ? Faut-il accuser les caractères personnels des deux protagonistes ? Le dispositif est-il pour quelque chose dans cette irruption d'agressivité ?

## I. La naissance du conflit

Nous assistons à la deuxième édition d'un colloque, dont le premier s'était déroulé à Cambridge en septembre 2009, tous deux intitulés "Making Sense". Quelques semaines plus tard, éclatement du comité d'organisation : pour des raisons de « divergences d'opinions trop importantes », une partie du comité se désolidarise de la « Making Sense Society » et de l'organisation de futurs colloques.

Tout se passe comme si la définition du « Making Sense » donnée dans les textes, déclarations d'intention et appels à propositions n'avaient pas eu la même portée pour tous les organisateurs, malgré les très nombreux échanges et rédactions successives :

« Nous voulons créer un langage commun qui exprime comment donner sens au monde d'aujourd'hui, à travers la création et la réception de l'art contemporain ». <sup>329</sup> (25/09/2009)

« Nous avons besoin de rassembler nos propres idées au sujet du sens et signification de "Making Sense" » (fin 12/2009)

« Notre question central concerne le besoin de trouver un langage commun – qui tout simplement 'fait sens' – entre la pratique créative et phénoménologique du faire-sens, soit la création d'un objet qui ait du sens, et le processus noématique et réflexif du faire-sens, soit la pensée de comment cet objet réalisé peut voir une signification subjective <sup>330</sup> ». (03/01/2010)

« Le propos de Making Sense est de créer un espace de réflexion à la fois théorique et pratique, dans le but de déconstruire la séparation entre les sens et l'intellect, et d'amener à une compréhension du monde accessible et intégrative <sup>331</sup> ». (04/01/2010)

---

<sup>329</sup> « We want to create a common language that expresses how we can make sense of the world today, through the creation and reception of contemporary art ».

<sup>330</sup> « Our central question concerns the need to find a 'common language' – that can quite simply 'make sense' – between the phenomenological, creative praxis of making sense, or making an object that has sense, and the noematic, reflective process of making sense, or thinking about how this object made may have subjective meaning ».

<sup>331</sup> « The purpose of Making Sense is to create a space for reflection that is both theoretical and practical, in order to deconstruct the division between the senses and the intellect so as to bring forward a comprehensive and accessible understanding of the world. »



« Making Sense, tel que nous le concevons, denote un acte de réflexion qui est à la fois théorique et pratique, accessible et inclusive<sup>332</sup> ». (10/01/2010)

« travail d'assembler et de « faire du sens » à tout ». (10/01/2010)

« Nous concevons "making sense" ou "faire du sens", comme un acte de réflexion, tant pratique que théorique, comprenant une gamme de perspectives » (26/01/2010)

« Tel que nous l'entendons, Making sense (« faire-sens ») se pose comme un acte de réflexion qui engage autant les sens que la raison et qui embrasse des pratiques variées, inscrites dans le contexte contemporain. » (13/02/2010)

Ces définitions successives qui cherchent à délimiter le périmètre de signification du 'making sense' (faire-sens) aboutissent au dernier énoncé, accepté par tous les organisateurs, et diffusé dans l'appel à contributions.

L'accord n'était qu'apparent. Qu'un échange conflictuel autour de la question de la signification du « faire-sens » ait lieu pendant le colloque même, entre l'organisatrice principale et un proche d'un des organisateurs français, en est la preuve. Que des divergences subsistent entre intellectuels sur des questions aussi délicates n'a rien d'étonnant. Mais comment expliquer la brutalité de l'incident, la tension qu'il provoque dans une réunion jusqu'ici détendue ? Quels enjeux, quelles divergences autour du sens et du faire-sens, pourraient mener l'un à accuser l'autre de violence ?

Je vais, dans la tradition à la fois des études d'analyse conversationnelle, et dans celle de la considération de la dimension esthétique des organisations, considérer le dialogue ci-dessus comme un morceau de théâtre. D'une part pour en considérer la théâtralité, la représentation que jouent les acteurs dans la « mise en scène de leur vie quotidienne<sup>333</sup> » et la dimension sensible de mise en jeu du corps qu'ils affichent alors : ils expriment, proclament physiquement leur pensée, et le langage corporel qu'ils mettent en oeuvre m'en dira beaucoup que les paroles ne disent pas ; d'autre part pour considérer ce morceau de bravoure (ils ont ressemblé à deux héros en joute dans l'arène devant le public), comme une fiction, comme une écriture. Je considère le texte improvisé (l'est-il tant que

---

<sup>332</sup> « Making Sense, as we conceive it, denotes an act of reflection that is at once theoretical and practical, accessible, and inclusive ».

<sup>333</sup> Erwin Goffman, *The presentation of the self in everyday life*, op.cit.

cela ?) des deux protagonistes pris dans la situation, empêtrés dans un différend difficile à régler, comme un texte écrit, pensé, préparé, révisé. Une œuvre ne me donnerait pas plus de significations souterraines, imbriquées et en interaction, que ces répliques improvisées dans l'urgence du contexte. Ces deux « acteurs », que suivant Garfinkel plutôt que Goffman j'appellerai membres, exercent à ce moment délicat toute leur la virtuosité réflexive et contextuelle inhérente à la position de membre d'un groupe ou d'une situation : tout membre, dans l'exercice de sa soumission au cadre de la situation, aux conventions tacites et aux normes en place, les définit, les exprime, et va jusqu'à les interroger<sup>334</sup>. Interrogeant leur liberté à connaître leurs limites et dans le même mouvement y renonçant pour se soumettre aux contraintes de la vie sociale, les membres d'une société selon Garfinkel sont créateurs de leur sujétion en même temps qu'ils s'en libèrent, et ils le font dans la perspective de la continuation du social. Ici l'argumentaire explicite des protagonistes du conflit porte sur les codes et les normes qui s'appliquent – et explicitement ils défendent chacun une norme différente, dont je cherche à comprendre quel « fond commun » les soutiennent. Lors de leur exercice démonstratif (et combatif), je considère effectivement comme le veut Goffman, qu'ils sont en représentation, mais plutôt que de dire qu'ils « sauvent la face » (ce qui dans ce cas est une sorte d'évidence, trop évidente pour être le fond des choses selon moi), j'en déduis qu'ils réalisent une représentation, forme qui commente ses propres conditions d'existence en même temps qu'elle existe dans la pleine soumission à ces conditions<sup>335</sup> - ce qu'on pourrait considérer comme une définition possible de l'art – au sens où Garfinkel parle du travail des membres dans leurs interactions, qui rendent compte du cadre et des normes de leurs interactions en même temps qu'ils les appliquent.

---

<sup>334</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, op.cit.. Voir chapitre 3, note 20.

<sup>335</sup> Voir l'œuvre de Ashley Bickerton, *Seascope : Transporter for the wastes of its own construction* (container contenant les déchets de sa propre fabrication), n°1, 1989, bois, aluminium, acier, verre, fibre de verre, plastique, cuir, corde. 57,2 x 206,6 x 78,7 cm.



**Illustration 31** : Ashley Bickerton, *Seascape : Transporter for the wastes of its own construction* (container contenant les déchets de sa propre fabrication), n°1, 1989, bois, aluminium, acier, verre, fibre de verre, plastique, cuir, corde. 57,2 x 206,6 x 78,7 cm.

Je m'attacherai donc au texte recueilli, prononcé, avec ses nuances, ses hésitations, ses pauses. J'analyserai ce que révèlent ces incidents d'expression quant aux enjeux souterrains de la conversation. Interprétation, certes, mais du même ordre que l'interprétation d'une œuvre littéraire : immersion dans les couches de plus en plus profondes du texte et de ses sous-textes.

Ma compréhension de ce qui s'est dit<sup>336</sup>, parce que je participais moi-même à l'expérience, peut être tenue pour une réalité de l'échange, même si elle ne correspond pas aux mots prononcés. C'est une propriété très tôt mise en évidence<sup>337</sup> des interactions verbales, que ce dont les partenaires savent qu'ils parlent réellement, n'est pas ce dont ils parlent explicitement<sup>338</sup>, hypothèse corroborée par les entretiens ultérieurs que j'ai eus avec les deux protagonistes. Je recherche en quoi a consisté cet échange réel. Chaque interlocuteur a lu sous l'intervention de l'autre une signification cachée, mais n'a pas perçu ses propres paroles comme l'autre dit les avoir reçues. C'est ici tout l'art du malentendu qui se joue. Et ce qui suit est une première interprétation que les interlocuteurs ou les auditeurs auraient pu saisir sur le vif, ce qui a peut-être été partiellement le cas – mais qui n'explique en rien le fond des malentendus. Comme le définit Garfinkel, « malgré leur caractère procédural, mon étude n'est pas à proprement

<sup>336</sup> « Diverses considérations indiquent que le partage de compréhension entre interlocuteurs ne peut résulter d'un certain nombre d'accords sur un certain nombre de sujets. (...) La notion même d'accord partagé demeure par essence peu pertinente. » Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology*, op.cit., p.38.

<sup>337</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodologies*, op.cit., chap 2 (exercices d'analyse du sous-texte d'une conversation : comparaison entre ce qui est prononcé et ce que les interlocuteurs comprennent, ce qui est « réellement » dit).

<sup>338</sup> Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodologies*, op.cit., p.39.

parler expérimentale. C'est une démonstration, conçue, selon les mots de Herbert Spiegelberg cité par Garfinkel, comme une « aide pour imaginations paresseuses »<sup>339</sup>.

Comment comprendre cette escalade rapide vers une situation aussi violente ?

D'abord en entendant H. discréditer l'organisation du colloque publiquement au détour d'une phrase (« on était censé tourner autour du faire-sens et on ne l'a pas fait »). Déguisant une critique radicale sous l'apparence d'une expérience personnelle présentée avec esprit (« excepté quand je suis sorti prendre un verre »), il utilise sa liberté d'expression individuelle pour empêcher de discuter ou contredire son avis tranché. B. chercherait alors à rétablir l'équilibre en relevant ses termes frontalement et en l'interrogeant sur « ce qu'il entend »<sup>340</sup>. H. tenterait une dernière manœuvre en proposant de ne pas traiter le sujet immédiatement (« je ne crois pas que ce soit le moment... ça partirait dans une autre direction »). Finalement, l'insistance de B. pousserait H. à se radicaliser, englobant l'attitude personnelle que B. a eu envers lui dans sa critique générale du colloque. Ici se révélerait alors la nature de l'affrontement : un conflit de personnes. L'attitude physique, le ton de la voix, le regard de H. présentent d'ailleurs des signes caractéristiques d'agressivité : bras pointé, regard fixe et soutenu, sourcils froncés, mâchoire avancée. H. serait l'agresseur, et B. agressée tenterait de désamorcer le conflit en se protégeant derrière des échanges intellectuels dépersonnalisés et publics, en vain.

Cette première interprétation, littérale, se nuance sérieusement si l'on s'attache à un autre niveau de sous-textes. Ce que ne disent pas les mots des interlocuteurs, leur utilisation des ressources du langage, leurs hésitations, leurs reprises, leurs rythmes l'expriment. Et ce qui apparaît entre les lignes, ce qui se

---

<sup>339</sup> « Despite their procedural emphasis, my studies are not properly speaking experimental. They are demonstrations, designed, in Herbert Spiegelberg's phrase, as 'aids to a sluggish imagination' » *Studies in Ethnomethodologies*, op.cit. p.38.

<sup>340</sup> Le français est parlant ici : B. somme H. de dire ce qu'il entend, quand elle vient de l'entendre. Le français joue sur les deux significations du mot entendre, à savoir écouter et comprendre. B. place la discussion sur le terrain du comprendre, de l'intention, alors que H. vient de parler d'écoute, de « s'entendre » au sens de s'écouter.... Je reprendrai la discussion de ces nuances plus loin.

joue à un niveau latent, parallèle à l'escalade violente, c'est un enjeu de taille, probablement l'enjeu de tout échange : comment ne pas entrer en conflit ?

Les deux protagonistes se le demandent, dès les premiers mots qui pourraient mener à l'affrontement. Je les observe, devant la collision qui se dessine, tenter des stratégies de sauvegarde : chacun dès les premiers instants entame à sa façon une sorte de désamorçage. Mais chaque réplique enclenche un peu plus le conflit. Lorsque H. dans sa première tirade exprime une critique, il nuance ce qu'elle aurait de péremptoire par l'humour et en l'insérant dans la neutralité d'une expérience personnelle. Il s'adresse à moi, s'incline avec empathie vers des interlocuteurs neutres non impliqués dans l'organisation du colloque, comme s'il ne s'adressait pas du tout à B.<sup>341</sup> Il parle dans le prolongement de l'expérimentation qui a permis pendant l'heure précédente de parler très librement sans voir ses propos relevés. Il sourit, hausse les épaules, termine en attrapant une bouteille d'eau, prêt à passer à autre chose après avoir donné son avis. B., se sentant mise en cause en tant qu'organisatrice principale, réagit par une tentative de clarification ouverte, propre selon elle à désamorcer les malentendus (comme elle l'exprime ailleurs, dans des échanges de mails). Elle tente cependant à son tour d'éviter le conflit en passant à un niveau de métalangage (« qu'entendez-vous par 'faire-sens' »). Sentant le conflit se nouer, sur le moment H. tente d'éviter la question, mais B. insiste... Ainsi, bien qu'ils cherchent tous deux à éviter de s'affronter, ils vont, tels deux navires se dérouterant consciencieusement au beau milieu de l'océan pour prendre le seul cap impossible, absurde, celui qui les mène droit l'un sur l'autre, à la collision<sup>342</sup>. Je les regarde organiser leur communication pour atteindre simultanément deux objectifs : attaquer et désamorcer l'attaque. Non seulement ils tentent de désamorcer les attaques de l'autre, démontrant ainsi mieux qu'ils sont agressés, mais ils désamorcent leurs propres attaques, les abritant sous des dehors anodins. Ce classique jeu d'agressions désamorcées mais réelles, ne permet

---

<sup>341</sup> Ici il utilise les caractéristiques du dispositif : le fait de ne pas choisir à qui on s'adresse, et de savoir qu'on peut être écouté, mais de ne pas en tenir compte. L'écoute engage celui qui écoute...c'est ce que semble « dire » H. à B. à cet instant.

<sup>342</sup> Christian Morel, *Les décisions absurdes : sociologie des erreurs radicales et persistantes*, Paris, Gallimard, 2002, 309 p. Ces décisions absurdes sont le fait de la complexité des situations et de malentendus, quiproquos, pré-supposés et autres défauts de communication.

pas de comprendre tous les éléments de l'incident. Mais c'est un indice de la dualité de la situation : l'inévitable du conflit est absurde mais nécessaire.

Un autre élément inversé, essentiel, m'incite à pousser l'enquête plus loin : H. accuse B. de violence, alors que c'est lui qui arbore tous les signes physiques de l'agresseur. Si je considérais ce « renversement » comme une manipulation de la situation, H. apparaîtrait dans comme un homme colérique, susceptible, manipulateur et intellectuellement malhonnête. L'est-il vraiment ? Et si ce n'est pas de la manipulation, si H. exprime un sentiment réel de violence intolérable exercée sur lui par B., puis-je alors reconsidérer la douceur apparente de B. comme de la violence déguisée ? Pourquoi H. ou, et, B. auraient-ils à ce point souhaité violenter l'autre tout en prétendant l'inverse ? « Reversal...(renversement) » ce mot introduisant la scène semble une clé, mais pour quelle porte ?

Les explications par les personnalités et le caractère, d'une part me sont inaccessibles, ancrées dans les profondeurs des psychologies individuelles. D'autre part, elles ne rendraient pas compte de la nature sociale, publique et réflexive de la situation. Le conflit a d'ailleurs dépassé nos interlocuteurs. La divergence sur le sens du 'faire-sens' s'est accentuée par la suite, au point de mener le comité organisateur à l'éclatement quelques mois plus tard – de l'avis de l'un d'eux, si le conflit n'avait pas été si manifeste lors du colloque, chacun aurait probablement cherché à temporiser, et à maintenir un minimum d'accord pour préserver la possibilité d'organiser ensemble un troisième colloque, prévu à New York. Que cette supposition corresponde à la réalité (la séance autour du dispositif aurait rendu impossible tout accord durable), ou qu'elle soit une rationalisation a posteriori, importe peu : l'essentiel est que de l'avis de l'organisateur qui s'exprime, le conflit entre H et B apparu lors de la session ce jour-là a des effets non négligeables. Ce qui m'intéresse est de comprendre entre quelles compréhensions ou incompréhensions communes, partagées, ont navigué H. et B. jusqu'à la collision, qui se répercute au-delà de leurs personnes sur les autres acteurs présents au point de les impliquer. L'incident ne surgit évidemment pas au milieu de nulle part, et tout un paysage lui préexiste. Il a lieu sur fond d'autres lieux, il est construit de plusieurs autres couches de textes et de

situations, simultanément, antérieurement, ou même postérieurement produits par les divers participants. L'étude de ce contexte pourrait permettre de se détacher des personnes, de leur caractère, de leurs intérêts personnels, de leurs humeurs ou des circonstances publiques de l'affrontement. Les protagonistes chercheront dans cette direction, après coup, pour relativiser leur différend et ne pas en faire une affaire personnelle. Lors d'entretiens ultérieurs, ils tenteront dans un premier temps deux types d'explications : culturelles, ou organisationnelles, c'est-à-dire contextuelles. Les raisons de leur dispute, le terreau sur lequel elle a poussé comme un champignon après la pluie, leur semblera tenir du conflit interculturel ou de divergences organisationnelles, voire de jeux de pouvoir. Le culturel d'abord qui semble les séparer et les confronter : pour H. le culturel est multiple, divisé, y compris dans le domaine intellectuel. Américain amoureux de la philosophie française, il a quitté les universités américaines il y a longtemps. D'une certaine manière, comme tout migrant en double régime d'appartenance, à la fois il revendique et rejette sa culture d'origine à laquelle il a préféré pour sa vie quotidienne la culture européenne, marié à une artiste néerlandaise ; il me parlera d'« eux » en désignant les « américains ». Selon H. la revendication philanthropique de l'attention à la personne (B. se présente comme psychiatre et développe des activités de soutien, d'accompagnement et de réinsertion en milieu carcéral ou psychiatrique) peuvent en réalité se révéler des moyens culturels de protéger une société américaine individualiste et fondée sur l'action, l'efficacité et le résultat, sans réel souci de la personne en tant que sujet<sup>343</sup>. La co-existence des cultures et leurs différences se retrouve dans sa vie privée : son père, intellectuel renommé, vit aux Etats-Unis où sa carrière s'est faite, après avoir émigré très jeune de l'ex-URSS d'abord vers le Canada puis les Etats-Unis, ruptures culturelles et départs, que H. a traversés à son tour lorsqu'il s'est agi de sa propre carrière, retournant des Etats-Unis vers l'Europe. B. quant à elle pointe<sup>344</sup> des habitudes culturelles et des modes de communication supposés radicalement différents entre Français (ou européens) et anglophones, sources de malentendus et de conflits, par

---

<sup>343</sup> Son dernier livre s'annonce en introduction comme « a critical examination of the role of efficiency in our modern society and how the drive for efficiency has altered our very way of thinking ».

<sup>344</sup> Entretien ultérieur, réalisé le 13/12/2010 par téléphone.

exemple quant à l'usage des courriers électroniques, ou encore en ce qui concerne l'importance relative du face-à-face dans la communication. Ses présupposés se renforceront lorsque des divergences clairement exprimées se focaliseront sur le concept de communauté, convoquant des différences de référents culturels de part et d'autre de l'Atlantique.

Le conflit serait donc culturel. Ou bien serait-il organisationnel ? Au fur et à mesure de quelques mois qu'a duré l'organisation du colloque de Paris, une série de divergences sur des questions de pouvoir, de modalités de prise de décision, d'influence et de manipulation, se sont concrétisées par des difficultés pratiques à s'organiser, à communiquer et à s'accorder, sur un fond d'enjeux personnels et de carrière, de luttes intellectuelles et de relations d'influences mutuelles. H. ne faisait pas partie du comité d'organisation, mais il évoquera une attitude « terroriste » des organisatrices principales (B. et L.), manifestée selon lui par des usages de pouvoir abusif et de privation de liberté. J'observerais donc en réalité le résultat d'un long conflit organisationnel plus ou moins étouffé, fait de jeux de pouvoirs et de pressions, qui se résout au final par l'éclatement du comité d'organisation, constitué de deux factions principales et d'électrons libres.

Mais je reste encore à la surface des choses. L'investigation des causes et des enracinements, pour complexe qu'elles soient, culturelles, organisationnelles ou personnelles, présente à mes yeux un défaut majeur, celui du déterminisme et de la simplification rationaliste. Les comportements des participants seraient déterminés par leurs caractères ou leurs appartenances à des réseaux culturels et à des jeux de pouvoirs structurels. Comment rendre compte par ces explications du vivant du social, de l'expérience vécue et de sa variété – à moins de prendre en compte des conditions déterminantes d'une telle finesse qu'elles expliqueraient bien chaque cas particulier, mais au prix d'y perdre leur nature sociale, diluée dans le particularisme local. A l'inverse je cherche à remonter de l'expérience sensible vers les structures qui organisent les relations sociales. En particulier je me pose une question que l'explication causale, quelle qu'enracinée qu'elle soit dans un terreau de connaissances, n'atteint pas : comment la matérialité organisée du sensible, partagé socialement selon différentes modalités, dans des situations concrètes de répartition de la parole, induit-elle plus ou moins de dissensus ou d'accord ? Comprendre cette question suppose une attention ouverte aux moindres détails advenus dans la situation et à leurs



résonances et divergences, en prenant garde justement de ne pas les expliquer, les décomplexifier par des raisons prédéterminées<sup>345</sup>.

Enfin, chercher les raisons de leur conflit dans la connaissance de mécaniques psychologiques, culturelles, politiques ou sociologiques n'évite pas un écueil capital : ce ne sont pas les raisons de leur affrontement que je cherche à déterminer, mais leurs propres raisonnements, les logiques intérieures qui les y ont menés l'un et l'autre. Ce ne sont pas les raisons de leur affrontement, mais leurs raisons de s'affronter qui m'intéressent. Je ne vois pas quelles observations, quelles informations, quelles sources extérieures pourraient me donner suffisamment de certitudes pour affirmer : voilà *pourquoi* H. et B. se sont battus. Mais je peux examiner de près comment ils ont divergé, sur quels points, et comment ils ont pensé maintenir leurs logiques respectives – en un mot je peux tenter de comprendre *comment* ils se sont affrontés et suivant quelles logiques, *selon eux*, cet affrontement était justifié.

## **II. Les postures du conflit**

### *II.1. - Le détour ethnométhodologique*

Plutôt que de tenter d'accéder à un savoir, je vais observer si et comment les acteurs eux-mêmes ont « connaissance » de la situation dans laquelle ils sont plongés. Cette connaissance-là n'est pas un savoir, c'est un savoir-faire, un savoir-être. Être pris dans les situations sociales et, dans le mouvement de cette prise s'en dépendre suffisamment pour être soi, pour alors se trouver en pleine capacité de s'impliquer, est la manière constructionniste de créer le social auquel on est soumis. Réflexivité, contexte, subjectivités, interactions, sont les clés d'entrée dans cette enquête infinie, où je me trouve pris autant que les observés.

C'est d'examiner si la perception qu'ont les acteurs de leur propre affrontement, et les raisons qu'ils s'en donnent, peuvent leur permettre d'en sortir. C'est d'examiner si et comment ils construisent un sens commun, une compréhension commune, par le fait même de décrire leur action (Garfinkel). Et d'examiner, s'ils aboutissent à une rupture totale, comme c'est le cas ici, quelles

---

<sup>345</sup> Voir Chapitre 3, III.1. La méthode comme recherche.

perceptions les y ont menés. Quelles perceptions mutuelles, quelles constructions mentales les amènent à ne plus pouvoir partager un espace commun, alors même qu'ils cherchent à « faire-sens » ensemble ?

Pour cerner ces perceptions partagées et conflictuelles je vais m'intéresser, au-delà des deux personnages de la scène de la dispute, aux groupes en présence et en conflit, dont mes protagonistes sont les représentant locaux et temporaires lors de l'incident. « Groupes » ne se réfère pas à des catégories sociologiques définis par un profil type, une catégorie professionnelle ou des traits sociaux partagés. Ces groupes dont je vais parler sont des « fictions », des constructions *ad hoc*, interprétations qui me permettent d'interpréter la scène, non des catégories factuelles qui m'en donnent une connaissance. Pour construire ces fictions, je compile les faisceaux de relations qu'il m'est donné d'apercevoir, un peu comme je tenterais une interprétation d'un film, en examinant soigneusement ce qui apparaît dans le champ et en faisant des supputations sur le hors champ. De la même manière que l'interprétation d'un film peut mener à des connaissances approfondies des situations décrites et des points de vue du metteur en scène<sup>346</sup>, ces interprétations auxquelles je vais me livrer sont potentiellement crédibles, et n'ont aucune espèce de vérité objective : d'autres lectures pourraient être faites, d'autres compréhensions pourraient émerger, tout aussi crédibles. Je livre ici ma version et la manière dont je la construis.

Les deux protagonistes du conflit que j'étudie ne sont pas isolés : ils appartiennent d'abord à cette « scène », (que je partage avec eux) constituée par l'espace de mon intervention, et qu'ils ont investie de leurs enjeux. Ensuite, avant de monter sur scène, pris dans leurs réseaux de relations auxquels ils tiennent autant qu'ils en sont tenus, ils s'en distinguent en même temps qu'ils s'y identifient. H. par exemple, très proche de l'un des organisateurs du colloque, lui-même relié personnellement avec certains des participants et d'autres organisateurs, est venu avec son fils, qui est autour de la table ; il n'a pas de point de connexion avec B., qui partage un autre tissu de liens avec d'autres organisateurs (dont l'une en particulier, initiatrice du premier colloque, qu'elle a

---

<sup>346</sup> Stéphane Debenedetti, article non publié.

en quelque sorte pris sous son aile), des participants, et de tous les autres qui se sentent reliés à elle – ou à sa manière de voir le monde. Manière de voir : c'est en cela que des « groupes » se définissent : par le partage d'une façon de comprendre le monde, d'envisager les relations entre les personnes et avec les choses : des modes de vie, ou des « formes » de vie<sup>347</sup>, qui rappellent les styles de vie auxquels Rancière fait référence<sup>348</sup>.

Ces ensembles d'individus qui eux-mêmes se comprennent et se désignent comme un « groupe », tiennent par la référence tacite à ces « manières » d'être, de voir, de dire, et de faire que Rancière définit comme partage du sensible : pour un groupe donné, ce qui est visible ou non, considérable ou non, admis ou non, ce qui est compréhensible et ce qui l'est moins, constitue son organisation du sens, son partage de la perception et de l'action, politique en ce qu'elle répartit le voir, le faire et l'être selon ce qu'il est « bon » et selon ceux qui le savent ou non. Pour chacun des deux protagonistes, c'est ce fond commun, partagé avec leurs « semblables » mais dissonant entre eux, que je vais tenter de repérer, en m'attachant, dans les différents énoncés à ma portée produit par les membres de ces groupes, aux récurrences, aux points de focalisation, au commun partagé, tacite ou explicite autour duquel se reconnaissent les membres. Je vais m'attacher à « écouter » ce que j'appelle leur « voix » : l'ensemble des énoncés, écrits ou paroles, qui me sont accessibles, et que j'ai cherché à élargir au maximum, par des entretiens avec les protagonistes, avec les autres membres organisateurs, par des textes écrits ou prononcés par eux, ou en association avec leurs pairs, ou encore par l'étude des échanges de mails entre les groupes et entre les personnes. Je ne considérerai pas les auteurs respectifs de ces énoncés dans leur individualité, mais je prendrai la collection des énoncés comme la parole exprimant le « fonds commun (hidden ground) » du groupe concerné.

Trois de tels « groupes » au moins existent sur le colloque 'Making Sense' (je ne considère pas l'ensemble des participants au colloque, pour des raisons d'abord d'accès à ce groupe, et parce que les protagonistes de la scène ne s'y

---

<sup>347</sup> Franck Leibovici, artiste, a entrepris de 2010 à 2012 une recherche sur « les "écosystèmes" que produit une pratique artistique », qu'il a appelé « (des formes de vie) ». Lien internet <http://www.desformesdevie.org/>, consulté le 09/11/2013.

<sup>348</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 298

réfèrent que selon quelques perspectives auxquelles je me tiendrai). Le premier est ce groupe des participants à ma table de discussion. H. en est, B. n'en est pas. Si cette différence est fortuite, circonstancielle, si elle « s'explique » peut-être par le devoir de B., organisatrice, de suivre l'ensemble des activités du colloque et ne pas se mobiliser sur une seule, il n'en reste pas moins que de fait, les deux protagonistes n'ont pas appartenu, le temps d'une discussion, au même ensemble de personnes, n'ont pas partagé un même ensemble de règles, de comportements, de modes d'être de dire et de faire. Deux autres groupes ont existé qui les séparent. Ce qui est apparu d'ailleurs peu à peu, pendant la préparation du colloque, au cours de l'incident, et après le colloque, est une scission progressive en deux factions bien tranchées.

Je commencerai par me pencher sur le groupe des discutants auxquels H. a contribué. Il est constitué de 12 personnes, participants actifs aux conversations. Le statut du « public » (participants à la séance en surnombre par rapport aux nombres de postes disponibles, assistant donc à la discussion de l'extérieur, assis sur des sièges autour de la table), à peu près égal en nombre, est intermédiaire : ni participants ni totalement extérieurs. Pendant la discussion, l'assistance reste concentrée, alors qu'il est difficile de suivre les conversations étant donné le brouhaha général. Lorsque d'autres séances ont eu lieu en présence d'un public (lors d'un vernissage d'exposition<sup>349</sup> par exemple), les « spectateurs » ont déambulé, observant quelques minutes la discussion avant de repartir pour revenir plus tard. Lors du colloque de Cerisy, de la même façon, le public jouait un rôle d'à-côté, au point que la « sortie » de table des participants consistait à entrer dans le « public ». Ici, concentration, attention, sans participation directe, mais avec cette participation particulière du spectateur.

Ce qui se partage entre les participants à la discussion peut ainsi déborder leur groupe, même s'il reste une étanchéité, sur laquelle je reviendrai plus loin.

## *II.2. - Les corps et les mots*

---

<sup>349</sup> Valence, Ecole des Beaux-Arts, workshop-exposition-performance « Simulation » du 19/03 au 12/04/2013. Performance le du 18/03/2009.

Que se partage-t-il dans le moment de la discussion ? Je fais ici appel à ma mémoire sensible, réactivant mentalement les sensations, les sons, les sentiments éprouvés lors de la séance, accès indirect mais seul véritable tant le « moment » réel est un courant, fait de multiples fils tissés ensemble sans qu'une trame définie permette de les suivre : conversations dont on ne perçoit pas très bien quels en sont les interlocuteurs, regards tournés dans des directions sans unité, attitudes corporelles à la fois banales et tout à fait incongrues, visages très expressifs sans que l'on sache ce qui les émeut, et surtout ce double sentiment d'un temps simultanément unitaire et désarticulé, entre la synchronisation et l'incohérence. L'impression dominante est celle d'une calme effervescence, un flux immobile ou une immobilité grouillante : comme contempler un cours d'eau et son incessante apparition qui disparaît en même temps.

Les locuteurs dégagent une sensation de double activité, libération et accumulation d'énergie, sans surpressions ni dépressions. Ils se comportent plutôt comme des éléments incandescents pendant une charge en cours, alimentés, qui irradient une part de l'énergie dont ils se remplissent : l'image des câbles et connexions corrobore cette métaphore du branchement sur des sources d'énergie. L'ensemble, avec des zones de plus faible irradiation, d'autres plus denses, des variations dans le rythme et de l'écoulement temps, « suivant les particules fluides dans leur mouvement », semble une matérialisation de l'écoulement des particules de paroles, fluide agité de remous, jets, tourbillons, accélérations, ondes et accumulations, qui constituent la conversation en cours. La scène est un champ de potentiel, avec ses lignes forces mouvantes, ses circulations énergétiques, ses flux de paroles et de regards, d'où émerge un effet de sens.

Les participants ne sont pas que des voix, ils sont des corps plongés dans ce flux. D'après les enregistrements vidéos, qui sont en eux-mêmes des émanations différées de la situation, traces de l'engagement du cameraman qui a participé et interagi à sa façon, ces corps ne se comportent pas comme ceux qui « plongés par force dans ce liquide, sont renvoyés vers le haut avec une force égale au poids du volume liquide dont ils occupent le volume<sup>350</sup> ». Ils sont

---

<sup>350</sup> Archimède, (287 - 212 av. J.-C), *Des corps flottants*, repris dans *Œuvres*, Paris, Belles Lettres, 2003, 180 p., trad. de Charles Mugler.

immergés, et semblent y naviguer, suspendus et transportés comme des poissons dans l'eau. À l'aise (« confortables » dira l'un d'eux), détendus, ils se regardent, bougent et parlent très différemment de ce que j'ai observé à Cerisy. Lors de 'Making Sense', les corps sont tournés plus franchement les uns vers les autres, les mains et les bras plus sollicités (parfois les deux mains sont sur les casques ; on « parle avec les mains », les bras bougent). Les regards cherchent plus loin, les expressions sont plus mobiles, les postures sont plus différenciées, plus individualisées. La scène est plus labile, mouvante, moins délimitée (des participants pour mieux s'engager dans une conversation se reculent de la table, d'autres couchent le buste en avant).

La vidéo de la discussion montre des visages souriants, des gestes de mains, des têtes qui se tournent, des bustes qui se penchent, des regards qui se cherchent d'un bout de la table à l'autre. Le cameraman, un artiste, avait la consigne de filmer au plus près des émotions des participants, comme s'il en était un. J'avais déjà pu expérimenter que la présence de la caméra et sa proximité ne perturbaient pas les conversations : l'introduction progressive lors des sessions précédentes d'appareils photo d'abord, puis de caméras, n'avait pas changé de façon visible le déroulement des sessions ni l'implication des participants, qui n'y prêtaient quasiment pas attention. J'avais mis sur le compte de la réflexivité et de la mise en représentation intrinsèques au dispositif, cette relative invisibilité des appareils d'enregistrement. Le dispositif comportant déjà un enregistreur à cassettes, un ordinateur et une transcription en direct sur grand écran, la part intrusive que pourrait représenter la caméra s'en trouve très minimisée. Mais un autre phénomène concernant l'attention est révélé par l'examen de la vidéo.

Les images tournées par le cameraman, pourtant rompu à filmer des corps et des visages dans des situations sociales pour en suivre les motivations et les intérêts, dégagent une impression particulière que j'ai déjà rencontré sur d'autres vidéos de ces discussions. Les visages sont filmés en gros plan, le grain de la peau répond au grain de la voix, les mouvements des bouches et des lèvres, les imperceptibles sourires, la mobilité des regards sont captés, les mouvements des mains sur le bouton de commande, les doigts qui s'occupent ou appuient les paroles, semblent nous installer au plus près les conversations. Mais cette focalisation serrée de la caméra qui glisse de l'un à l'autre, caresse les visages,

suit les mouvements de regards, cadre étroitement puis s'écarte avant de se recentrer, après quelques minutes paraît une course heurtée qui n'atteint pas son but. Ni les plans larges ni les cadrages serrés ne parviennent à traverser un mur invisible mais solide comme un miroir : je suis avec le caméraman mais je reste avec lui, jamais je n'accède à l'expérience des personnes, elle me demeure extérieure ; je reste au dehors, extérieur, exclu alors même que je peux avec la caméra observer d'aussi près que je le souhaite. Jamais je ne peux aussi bien détailler les pores, les respirations, les rugosités de mes interlocuteurs, jamais je ne suis aussi intimement lié à leur paroles, pourtant les conversations me restent étanches, imperméables. Ce n'est pas une question de mots, j'entends ce qui se dit, je vois les lèvres qui prononcent à travers le brouhaha ambiant. Mais rien ne bouge. Je tente d'entrer dans un espace qui reste clos, ma perception reste extérieure. C'est un sentiment étrange, de pouvoir observer de si près et de rester aussi loin. Mon attention a beau se focaliser, multipliée par l'œil de la caméra, elle ne pénètre pas l'expérience intérieure des participants d'un cheveu. C'est ce que dégage l'image créée par le cameraman : malgré ses efforts et son talent, il filme sa propre position de spectateur extérieur, sans pouvoir entrer dans la situation qu'il observe. Avec lui je reste spectateur, extérieur à la scène pourtant ouvertement dépliée devant moi. Je perçois l'attention intense des participants, leur mobilité et leur focalisation sur leurs interlocuteurs en même temps que leur ouverture à en changer, mais cette observation en elle-même me rejette dans mon extériorité. Ma perception reste froide, de l'ordre du constat, et ne me permet pas de comprendre l'expérience qu'ils vivent devant moi, au contraire de débats habituels, devant lesquels je peux me trouver tellement impliqué que je vais me mettre à répondre à mon téléviseur ou depuis mon siège par exemple.

Dans cette mise à distance où je reste extérieur avec le cameraman, les gros plans sur les visages, les lèvres, les mains opèrent une sorte de réifications des personnes. Le cadrage caméra serré produit deux effets opposés. D'un côté il limite l'environnement et isole les interlocuteurs filmés de leur contexte, donnant le sentiment de manquer la moitié de la situation. D'un autre côté la focalisation sur les détails des parties du corps, lèvres, doigts, yeux, sourcils, paupières, muscles du visage me donne accès à ce qu'autrement je manquerais. Je me trouve en position de focaliser mon attention sur les parties des corps des

interlocuteurs comme des objets indépendants et détachés des corps et du contexte. La réification provient aussi de la poursuite qu'effectuent sans relâche la caméra et mon regard : que regarder de plus parlant, où porter l'œil pour ne pas manquer ce qui se passe ? La caméra scanne la scène à la recherche d'un point de vue significatif, la recherche du point d'où le sens apparaîtra. Elle cherche l'entrée dans ce quelque chose qui se passe devant elle, qui passionne les participants, mais dans quoi on n'entre pas, de la même manière qu'on reste au dehors d'une langue étrangère. Pas d'ennui, de distraction, de désagrément pour les participants d'après ce que disent les corps et les visages. De la détente et de la concentration. Les voix sont mêlées dans un brouhaha régulier dont n'émergent pas d'éclats plus violents. Les regards échangés, les sourires, semblent révéler une connivence qui m'exclut un peu plus. Leur indifférence même, à mon observation, à la caméra, aux spectateurs nous rejette au-dehors et nous rendent d'autant plus conscients de notre exclusion. Ce sentiment est perceptible plus encore à l'instant de la fin de la session : lorsque le compte à rebours arrive à zéro, les casques et les micros sont déposés, les voix se démêlent, se taisent, et les derniers regards s'échangent comme pour se dire à bientôt. Les participants se regardent les uns les autres différemment, comme à la sortie d'un film lorsqu'on vérifie nos présences et nos identités après l'immersion dans la fiction de personnages plus vrais que réels. Leur retour à la « réalité » montre de façon criante combien ils étaient partis loin. De quel voyage reviennent-ils ?





**Illustration 32** : *Simulation 20/10/2010. Colloque Making Sense, Institut Telecom, Paris.*

La première question, posée immédiatement après la fin de la session par J., un des spectateurs, est révélatrice : « J'aimerais avoir vos premières impressions, vos impressions des premières trois minutes. Comment ça s'est passé pour vous ? » Comment êtes-vous entrés dans la conversation à laquelle je suis resté étranger, voilà la question à laquelle le public n'a pas de réponse. Les participants tentent une réponse technique (description sommaire de comment « trouver un canal ouvert sur lequel se connecter ») puis se mettent à commenter exactement ce que l'image nous a donné à voir mais d'un autre point de vue. Ils soulignent l'étrangeté et l'intérêt de percevoir dans un même mouvement la voix de l'autre, très proche dans les écouteurs, et ses mouvements de lèvres à l'autre extrémité de la table : « une sorte d'espace-temps étrange », avec « une écoute focalisée qui écoute de l'intérieur » et un regard à distance qui dé- et re-connecte les corps et les voix, sans pour autant résulter en voix désincarnées ni en corps désarticulés. « Le son vient de l'intérieur de votre tête mais il est là-bas au-dehors ». Une participante décrit comment elle peut « voir les lèvres bouger dans un étrange espace-temps, entendre la voix si proche avec en arrière-plan ces lèvres qui bougent », dans

une perception dissociée du sens, des sons et des corps. L'étrangeté de la situation laisse les participants sans mots précis, leur expérience reste non partageable. Ils ont effectivement vécu quelque chose à laquelle je n'ai pas accès. Les visages filmés en gros plan, le grain de la peau, les mouvements des bouches et des lèvres, semblent m'installer au plus près des conversations. Mais cette focalisation serrée de la caméra ne parvient pas à traverser un mur invisible mais solide comme un miroir : je n'accède pas à l'expérience des personnes, elle me demeure extérieure. La différence d'attitude du caméraman entre la séance de Cerisy et celle-ci est frappante : à Cerisy il s'installe à la table de discussion (où la défection des participants laisse des postes disponibles) et prend part aux conversations. Ici il reste extérieur, non seulement par sa non-participation, qui ne serait due qu'à l'impossibilité matérielle de prendre place puisque tous les postes sont occupés, mais surtout par sa manière de filmer, que je viens de décrire, qui tente de nous immiscer dans la scène sans y parvenir : dans un cas le spectateur peut entrer sur la scène, dans l'autre malgré son envie de le faire il reste au-dehors.

La dimension de partage vécu, révélée paradoxalement par l'incapacité de l'enregistrement de l'expérience à nous la faire partager, réunit ceux qui la vivent, et rejette à l'extérieur ceux qui n'en sont pas. Mais ce n'est pas un sentiment d'exclusion désagréable : le brouhaha perçu de l'extérieur devient une musique étonnante, incompréhensible tant elle déborde de sens pluriels, croisés, indifférents les uns aux autres, et pourtant cohérent : le sens de l'ensemble.

Cette non-inclusion qui n'est pas une exclusion incite plutôt à un envie de comprendre » (de prendre-avec). La première question du public, juste après la séance, est révélatrice : « J'aimerais avoir vos premières impressions, vos impressions des premières trois minutes. Comment ça s'est passé pour vous ? » Comment êtes-vous entrés dans la conversation à laquelle je suis resté étranger, voilà la question à laquelle en tant que public, nous cherchons une réponse. Et à laquelle H., participant à la discussion, qui a donc éprouvé de l'intérieur ce que j'ai décrit du dehors, a fourni des raisons profondes, qu'il s'agit de comprendre.

### *II.3. - Conflit de notions*

Mais H. n'appartient pas qu'à ce groupe de discutants, ce groupe dont le ressenti, que j'ai décrit en m'appuyant sur beaucoup plus que sur la seule personne de H., représente la partie partagée de son expérience propre de la discussion. H. partage d'autres expériences et d'autres modalités de discussion avec d'autres groupes en présence, et en particulier avec les deux factions « rivales » du comité d'organisation. Je vais tenter d'approcher les expériences de ces deux groupes telles qu'elles s'expriment par leur communication entre eux, de la parole à la discussion en passant par le mail. D'un côté, les organisateurs « parisiens » du colloque, une équipe de quelques personnes qui se connaissent et développent des recherches entre esthétique et organisation, un réseau dont H. fait partie par l'intermédiaire de J. De l'autre, les deux organisatrices initiatrices, L. et B., qui se sont rencontrées lors de la première édition, à Cambridge en 2009 où l'une, L., est doctorante. Enfin, quelques contributeurs complémentaires sont des atomes indépendants, et n'interviennent pas dans mon observation. L'éclatement du comité d'organisation séparera le groupe parisien et les deux organisatrices de départ, qui poursuivront l'aventure de leur côté. Leurs expériences de l'organisation de 'Making Sense' ne m'est accessible que par un faisceau d'expressions, d'énoncés, d'actions, de productions, par lesquels je peux tenter de circonscrire leurs « manières de dire, de faire et d'être ». Faire appel à tous les éléments auxquels eux-mêmes se relieront spontanément, qu'ils mobiliseront à leur insu, ou vers lesquels je serai amené par associativité (affinités électives), est la démarche que j'adopterai, qui fera écho à leur propre activité de « membres » de ces groupes : l'activité de « compte-rendu (*accountability*) » de la situation dans ses détails les plus anodins comme les plus notables, par laquelle les membres révèlent le sens commun (« *hidden ground* ») qui soutient leur existence et qui les mène à se solidariser ou se désolidariser de groupes concurrents<sup>351</sup>. Pour tenter de comprendre ce qui réunit ces groupes et ce qui les sépare, je vais chercher à repérer en particulier les points de rencontres et de divergences tels qu'ils

---

<sup>351</sup> « The objective reality of Durkheim's social facts (...) specified in any actual case as a congregationally produced and naturally accountable, endogenous order production populationnal cohort's concertedly witnessable and recognized, intelligible empirical phenomenon of immortal, ordinary society ». Harold Garfinkel, *Ethnomethodology's Program*, op.cit., p. 93.

ressortiront de leurs « comptes rendus », c'est-à-dire le perçu, le décrit, le commenté par les membres des deux groupes eux-mêmes.

Dans son récit du démarrage du projet, J. relate la première réunion, qui selon lui n'aboutit à rien, comme 'une guerre' entre L. et un participant 'pas intéressé par participer à Making Sense', 'venu pour briller', 'pour qui c'était une réunion un peu sociale'. Le déjeuner est le lieu, selon J., d'un ballet d'interactions personnelles plus ou moins 'supportables dans un groupe'. J. propose finalement de constituer un groupe de sept personnes 'très opérationnelles', 'très partantes', 'prêtes à s'engager'. Parmi ces sept personnes, J., L. et B.

L. est anglaise, B. est américaine. B. a pris une place importante dans la vie de L. De leur avis à toutes les deux elles sont devenues des amies personnelles. Je ne sais pas si leur accord était initialement plutôt intellectuel, du côté de la logistique et de l'organisation (B. a apparemment très activement participé au bon déroulement de la première édition), ou enfin d'un ordre personnel et humain, mais les trois aspects se sont trouvés assez vite entremêlés autour d'un point d'articulation essentiel : l'art. L. insiste sur les circonstances fortuites qui l'ont menée à faire visiter à B. une exposition d'art qui avait lieu au moment du colloque dans son université, Jesus College. Sans vouloir jouer un jeu de déchiffrement abusif, je lis une signification sous ce nom, ou plutôt sous sa mention par L. lors de l'entretien, par deux fois comme pour me signaler son importance. Comme une sorte de lapsus « organisationnel », « Jesus College » donne une couleur messianique à la rencontre avec B., ce que L. renforcera par son insistance sur le rôle central que B. a pris dans sa vie – leur différence d'âge importe aussi, L est plus jeune que B qui l'a en quelque sorte prise sous son aile dans la phase finale de sa thèse.

L'art est également à l'origine de la connexion entre L. et l'un des organisateurs parisiens, philosophe dont elle connaissait déjà le frère, peintre. L. fait des séjours fréquents à Paris depuis son travail de Master autour de Jean-Luc Nancy, travail qu'elle poursuit et approfondit pour sa thèse de doctorat en confrontant les thèses de Bernard Stiegler, qu'elle a rencontré à Cambridge, à celle de Jacques Rancière. L. pratique elle-même la peinture, ce qui selon elle l'a sauvé de la folie. Son travail de recherche en Master a porté d'ailleurs sur la

« juxtaposition de l'esthétique de Jean-Luc Nancy avec l'art et les processus de travail de Sophie Calle, afin d'explorer comment l'art permet par la rencontre esthétique d'explorer le sens "insaisissable" des limites et en même temps fournit une technique d' "existence au présent" ». La pratique artistique de L. est elle-même une illustration de cette thèse, puisqu'elle raconte comment la peinture au quotidien lui a permis de retrouver un sens à l'existence tout en explorant ses propres limites (anorexique, elle avait atteint un stade d'auto-destruction et plongeait dans la maladie mentale, selon ses propres mots). Durant la préparation du colloque, elle fera un séjour en clinique psychiatrique, et c'est finalement une de ses œuvres qui illustrera l'affiche de l'évènement : une peinture aux teintes de rouges-orangées, flamboyante, un brasier. Le site actuel de la communauté Making Sense utilise encore en fond d'écran une autre peinture de L, du même type (illustration 28, droite).



**Illustration 33** : œuvres de L. (gouaches), dont l'une utilisée pour l'affiche du colloque Making Sense.

L'œuvre de Sophie Calle qu'elle avait choisi pour sa recherche, parce qu'elle en avait été très touchée lorsqu'elle l'avait vue à la Biennale de Venise, s'intitule « Pas pu saisir la mort » et consiste en une tentative de filmer la mort de la mère de l'artiste, en même temps que de commenter cette tentative d'en faire une œuvre.



**Illustration 34** : Sophie Calle, *Pas pu saisir la mort*, vidéo 11 mn, Biennale de Venise Pavillon Italien, 2007.

Comment affronter la vie et la mort en se confrontant au processus de créer une œuvre, est le problème qui occupe L., et qu'elle poursuit par l'organisation des colloques, sous une forme atténuée et généralisée : « avec Making Sense ce que j'ai voulu faire c'est comment on aborde le monde et comment une œuvre d'art peut ... nous donner une conscience du monde, et comment je peux produire du sens à partir de là... à partir d'une œuvre d'art »<sup>352</sup>.

Du côté donc des organisatrices initiatrices, l'art, le sens existentiel, la mort et sa violence, sont présents dès le début, dans une relation intime des personnes entre elles, et dans une relation de souffrance et de soin à la maladie et à la mort.

Du côté parisien (je garderai ce qualificatif pour des raisons de désignation, et parce que c'est sur le colloque parisien que le conflit s'est aggravé et mené à la rupture ; j'utiliserai aussi le terme « continentaux »), la question de la relation entre sens et art est aussi d'une importance essentielle. Mais la mort, la souffrance, la violence, et l'implication intime des personnes, ne sont pas affirmées aussi explicitement, pour autant qu'elles jouent un rôle. La question de l'interaction entre esthétique et sens est abordée de manière plus abstraite, plus distanciée. Un des points délicat évoqué par J., organisateur parisien, est la

---

<sup>352</sup> "with Making Sense what I wanted to do is how we experience the word and also.....how an artwork can... inform us about, about the word and how I can make sense of that.. from an artwork".

sélection des propositions artistiques, sur laquelle l'accord ne sera pas toujours facile à trouver. Pour J., il restera une certaine amertume et une frustration devant la sélection finale, dans laquelle il ne retrouve pas la qualité ou l'exigence qu'il aurait souhaitées. Son impression se confirmera lors du colloque, et s'en trouvera même aggravée du fait que certaines propositions retenues s'avèrent « décevantes ». Pour H., c'est la question des choix imposés et de la « politique terroriste qui a présidé à ces choix » qui fait problème. En première analyse, il semble que les œuvres artistiques présentées au colloque de Paris ne sont pas perçues de la même manière par les deux camps en présence. Pour les uns (les « continentaux ») des critères de discernement, de sens et de démocratie, sont en jeu. Pour les organisatrices (je garderai ce terme pour désigner la faction initiatrice de la Making Sense Society ; je parlerai ainsi des "continentaux" et des "organisatrices". Ce choix de termes bien sûr n'est pas neutre...), les œuvres ne sont pas évaluées par ou pour elles-mêmes mais participent de, expriment et matérialisent une volonté de créer une communauté, idée à laquelle les « continentaux » sont plutôt allergiques. Ici se révélerait-il la nature culturelle du conflit qui les oppose ? Une tendance plus analytique, plus rationnelle des continentaux, ferait face à une vision plus fusionnelle, plus émotionnelle des organisatrices. J. observera par exemple qu'un des points de friction réside dans la relation au monde académique : radicales, les organisatrices refuseraient tout académisme, l'objectif du colloque étant de contrer le refoulement de l'art par l'académie. B. me dira lors d'un entretien : « La raison de l'intitulé 'Making Sense' est que nous trouvons que le sens, et les sens, sont laissés de côtés par nos théories. La théorie en restant dans son champ propre se trouve pour ainsi dire enfermée et n'a pas grand-chose à voir avec.... Nous voulons insister sur l'importance de faire sens<sup>353</sup> ». B. et L. cherchent également à contrer les hiérarchies, elles ont écrit un manifeste explicite en ce sens : « Fonder une société non hiérarchique qui renverse les structures et les concepts dominants du monde académique et du monde de l'art, par insistance sur le faire-sens<sup>354</sup> ».

---

<sup>353</sup> "The reason why it was called MS it's because we feel that the sense, the senses are being left out in our theory. So our theory by being purely on its own field kind of enclosed and no even having much to do with the (...) we insist to make sense in our opinion". Entretien avec B., 13/12/2010.

<sup>354</sup> "Being a society / Being non hierarchical / Breaking down some of the leadest structures and concepts in the academic world and the art world / insist to make sense" Présentation du

Elles sont frappées, disent-elles, de constater à quel points les concepts sont hiérarchiques en France<sup>355</sup>. Les continentaux eux, souhaitent trouver une articulation avec le monde académique. Ils verront avec une frustration teintée de colère de ‘très bonnes contributions’ refusées par les organisatrices, selon elles trop académiques, trop conventionnelles, et pas assez sensibles ou artistiques, au profit d’autres selon eux d’un niveau trop faible : « On s’est rendu compte qu’il y avait quand même quelques conférenciers, quelques conférences, quelques présentations qui n’étaient pas vraiment du niveau qu’on souhaitait et on se rendait compte que ça reflétait le fait qu’il y avait différentes aspirations au niveau de l’organisation ».

De profondes divergences de conceptions semblent donc sous-tendre le conflit, dans la manière différente d’envisager l’académique, la hiérarchie, l’art et le communautaire, et ces divergences seraient culturelles avant tout, ce que J., B., H. et L. déclarent tous a posteriori.

Par exemple pour J., l’idée de communauté est perçue de façon si différente de chaque côté de la manche qu’il vaut mieux éviter le mot, qui en France ferait fuir les partenaires, les contributeurs et le public, bien qu’il ‘comprenne’ que cette notion ait une connotation positive pour les organisatrices. Mais il reste en quelque sorte hérissé, comme les autres organisateurs français, par l’idée de ‘fonder une communauté’, et évoque amusé les tentatives communautaristes des années 70. B., elle, suppose une différence culturelle dans le rapport aux technologies : les continentaux seraient moins à l’aise avec les emails, ils préféreraient la présence directe, alors qu’elle et ses amis n’hésitent pas à s’organiser et organiser la communauté à distance, par courrier électronique. Seulement, cette même B. reprochera aux continentaux trop de distance, pas assez d’attention à la présence physique, et critiquera la « décorporisation des communications ». Seulement, ce même J. ne jure que par sa communauté d’amis, ce tissu serré et quasi familial avec qui il échange, partage, voyage, cohabite le temps d’une conférence, dont il rencontre la famille, les enfants, et dont dépend sa carrière, ses intérêts. C’est au nom de cette communauté, de ces liens amicaux et professionnels, qu’il renoncera à poursuivre l’aventure de la

---

“manifeste” par B. dans son entretien du 13/12/2010 . Le site actuel ne présente plus ces phrases (04/112013).

<sup>355</sup> “We were struck by how the concepts are hierarchical in France”.



Making Sense Society, au nom d'un sens plus important trouvé dans sa propre communauté d'appartenance. Alors que le sens de l'existence pour L. et B. consiste à organiser la série des colloques Making Sense, ce que je comprends, comme elles le font (et le disent), au sens propre : organiser le faire-sens ensemble est le sens de leur existence.

La notion d'organisation, au sens de structure d'appartenance et au sens de montage logistique et d'organisation de la communication, serait ainsi celle à propos de laquelle les parties divergeraient, et principalement la notion de sens organisationnel (le faire-sens et le *sensemaking*). Le conflit serait finalement plus organisationnel que culturel, les motifs culturels venant masquer ou éluder la question de la nature profonde de « l'organisateur » (*organizing*) mal abordée ou simplement occultée. L'importance prise par les détails logistiques et organisationnels dans la montée du conflit tendrait à donner des indices dans ce sens. Un différend important apparu pendant la phase d'organisation, qui restera comme un échec et une amertume de part et d'autre, concerne la communication entre les organisateurs. Du côté français c'est la surabondance d'envois et l'aspect 'méta communication' (J. évoque les nombreux envois commentant la tonalité ou le bien-fondé des envois précédents) qui est désignée comme posant problème. Du côté organisatrices, c'est le manque de réponses et l'inertie. Mais J. parle aussi d'autre chose :

« il y a toujours des petites difficultés de communication, et en particulier j'en avais fait deux ou trois avant avec des artistes aussi, où il y a une difficulté parce que ce n'est pas obligatoirement le même but, ou les mêmes... le même habitus, les mêmes manières de faire. Mais en général on a quand même... voilà on a le projet, on sait qu'il y a les deadlines, on sait qu'il y a tout ça, et on fait, on essaye de faire avancer, et quand il y a un conflit bien on essaye de le ...de la parler euh de... euh... ... bon justement les exemples [il cite un colloque précédent] ont laissé des traces, je ne dis pas que les conflits sont toujours très très bien résolus.... Mais ça, c'est... heu...les colloques dans le monde académique en général, quand on est du même, du même milieu ça se passe quand même plus facilement. C'est toujours un plus petit groupe il y a toujours un ou deux ... fff... leaders, en général c'en est un mais il peut y avoir deux trois personnes qui, qui prennent vraiment la tête, opérationnelle, bien sûr après il y a une répartition des

rôles tout ça mais il y a toujours une ou deux personnes qui prennent une sorte de leadership, où on discute vraiment on essaye de discuter au moment des grandes décisions, mais le reste c'est.. au contraire... alors ça peut tourner justement le leadership, mais il y a besoin, je sais qu'on est tous très très occupés, il y en a, un moment, il y en a un qui fait avancer, les autres le respectent, et si il y a des choses si il y a des choses, ou il y a une orientation qui n'est pas celle qui est ...qui est heu souhaitable, souhaitée, ça se discute plutôt, allez un coup de fil et puis on... »<sup>356</sup>.

Ce qu'on entend sous ce texte hésitant et plein de reprises et de corrections, abrité derrière le « c'est en général comme ça que ça avance », surtout si on est « du même milieu », et même si « les conflits ne sont pas toujours très très bien résolus », c'est une défense, enrobée de précautions et de justifications naturalistes, de la prise de pouvoir par un leader « qu'on respecte » et « qui fait avancer ». Sous-entendue entre ce passage et le précédent, où se trouve critiquée une « méta »communication surabondante, une voix silencieuse souhaite limiter les échanges à l'entourage proche du leader, « la tête opérationnelle ». Les discussions portant sur les orientations « qui ne sont pas celle qui est...souhaitable, souhaitée » se « discutent plutôt, allez hop, d'un coup de fil ». Une communication directive et orientée, aux canaux limités et choisis en fonction de l'objectif de la conversation, est préconisée, au nom de l'opérationnalité.

De son côté, B. commence par un schéma assez simpliste, une interprétation culturelle des différences de comportements face aux technologies, supposant que les Français ne sont pas très habitués à communiquer à distance et qu'ils préfèrent le face-à-face, ou même, voir ci-dessus, que pour les Français, « parler et parler n'est pas culturellement ancré » (!). Mais elle ne s'y attarde pas et insiste plutôt sur la difficulté qu'a représentée pour elle l'absence de réponses :

« En termes de temps L. et moi nous nous sommes arrachées les cheveux tellement il y avait de choses à faire et personne ne répondait pendant des semaines ou des mois plus tard.... [...] C'est devenu problématique par manque de discussions. J'ai appelé à la discussion plusieurs fois quand je voyais un désaccord survenir, et c'était le silence total, absolument aucune réponse...

---

<sup>356</sup> Entretien du 23/02/2011.

euh... alors...à un moment ça m'a mis un peu en colère vous savez ça devrait, quelque chose dont tout le monde a besoin de parler et en fait ça rendait tout le monde totalement silencieux... comme si, comme si j'étais agressive... euh...je réalise que peut-être il y avait un fossé culturel aussi, peut-être que simplement parler et parler n'est pas ce que les gens font en France. Si quelque chose... si il y a un désaccord la manière de le traiter c'est juste de ne rien dire ou de faire comme si de rien n'était....<sup>357</sup>».

B. considère l'envoi de messages comme un appel impératif à parler, face auquel le silence qu'elle reçoit est insupportable. Un autre passage permet de comprendre comment les désaccords pourraient être traités :

« Si on devait [le refaire] on s'assurerait que nos idées sont claires, qu'elles valent la peine de se regrouper, et même si on n'est pas hiérarchiques on a besoin de se mettre d'accord sur ces principes de base avant d'accepter de se réunir (rires) au lieu de simplement rassembler des gens au hasard et après à cause de l'absence de hiérarchie on ne peut même plus se mettre d'accord sur les choses les plus basiques<sup>358</sup> ».

Il s'agit d'obtenir un consensus sur les « basic requirements (principes de base) », condition de participation. La communauté appelée des vœux de B. et L. est une communauté de consensus, et les échanges visibles à tous, et commentés, visent à vérifier ce consensus ou à le rétablir, sur l'initiative des organisatrices détentrices de ces principes de base. Ici c'est la transparence de la circulation et l'accusé de réception qui sont des clés. Le silence est la pire des attitudes, et le résultat ressenti est la dépossession de leur objet :

« Je pense que L. était un peu confuse parce que ... euh... ça devenait quelque chose sur lequel elle n'avait plus aucun ... contrôle ou même plus de

<sup>357</sup> « In terms of timing L. and I we've been pulling out our hair that we had to get some things done and people just were not responding until weeks or months later and then....[...] It became problematic when there was no discussions. I called to a discussion several time the moment I saw a disagreement happening and there was a complete silence, absolutely no response... eehhmm... so ehh...at one point I kind of got angry you know there should something everyone need to talk and then it made everyone silent completely like.. as if I as if I were aggressive. ...eehhh... so ...eehhh... I realize maybe that was the cultural gap too, maybe just talking and talking isn't something people do in France. Or if something... if there is a disagreement the way people deal with it is they just keep silent about it or pretend as if it didn't exist...».

<sup>358</sup> « If we had [to do it again] we would make sure that our ideas were clear, deserve why we are coming together, and even though we're not hierarchical you do need to agree to this basic requirement before you agree to join (rire) instead of just random people getting together and then because of non-hierarchical it's a... a lot of tension because you can't even agree on the most basic things ».

raison d'être, et finalement ça devenait quelque chose qui lui échappait complètement ou mui avait peut-être déjà échappé <sup>359</sup>».

Cette plainte contre la dépossession est déposée par B. au nom de L., qu'elle se sent en devoir de protéger.

Pour B. (et L.) la communication par le canal de l'email, canal directionnel transparent qui laisse visible la liste des destinataires, leurs messages précédents, et qui permet de vérifier a posteriori les contenus et leur prise en compte, a pour objet la recherche du consensus autour d'un objet dont on s'assure que tous le 'possèdent' bien, qu'il ne leur 'échappe' pas, mais dont la possession originelle (la propriété) n'est pas remise en question. Cet objet partagé est un concept, une affirmation, une position. C'est un lieu, d'où tous parlent, ensemble et d'une même voix. Il s'agit de mettre tous les membres sous la sujétion d'un objet originel protégé, qui 'possède' chacun, qui l'habite (avec son consentement) plutôt que chacun le possède. L'objet commun se trouve protégé par tous ceux qui le possèdent, parce qu'il les habite tous, c'est leur lieu commun. C'est cette communauté de partage que recherchent L. et B. et dont ne veulent apparemment pas les Français.

« Nous voulions faire les choses collectivement, nous voulions insister sur le collectif, la société était vraiment très importante pour nous ... euh... et quand on a réuni les gens à Paris et ailleurs on les a réunis dans le but d'aider (...)une société. Mais après quelques, enfin après une réunion et plusieurs emails ils... les Français ne voulaient pas du tout d'une société, à aucun prix, et ça a été un peu un choc »<sup>360</sup>.

Des deux côtés donc, l'organisation de la communication est pensée différemment. Pour les uns elle vise à circonscrire le pouvoir décisionnaire opérationnel. Pour les autres elle sert à adresser à autrui une impérieuse exigence de réponse qui vise à créer et vérifier le consensus collectif fondateur de la communauté. Redondance et exigence d'un côté, au service du consensus

---

<sup>359</sup> « I think L. she was a bit confused because eeehh... it was turning out to something she had no ...control or even stay about, and in the end it was something that was completely out of her hand or something that has been escaped her ».

<sup>360</sup> « We wanted to make things collective, or we wanted to emphasize the collective, the society piece was actually very important to us . . eehhh . . and so when we were gathering people in Paris and other places we were gathering them in order to help (...) a society. But after several well one meeting and several emails they... the French people didn't want a society at all, at all cost, and that was a bit of a shock ».

et d'une conception de la communauté comme possession de soi et empathie avec le monde, limitation de l'exercice du pouvoir décisionnaire de l'autre, pour traiter la question de l'indépendance, leurs points de vue différents font difficulté aux deux parties, difficultés qu'elles désignent respectivement sous les termes de « méta-communication inutile » et d'« absence de réponse ». Ce sont des visions du monde, des conceptions du sens de l'existence et du social qui s'affrontent.

Plus qu'une problématique organisationnelle, les difficultés rencontrées dans leurs échanges par le comité de pilotage du colloque Making Sense proviennent de différences dans les concepts auxquels les deux parties se réfèrent tacitement : communauté, pouvoir, indépendance, soi, art, hiérarchie,... Bien que les articulations logiques entre ces concepts distincts ne semblent pas impensables, les parties en présence n'y parviennent pas – et d'ailleurs ne le tentent peut-être pas. La question de l'inconciliable se pose ici avec force : quels inconciliables ont rencontrés J., B., L. et H. au point de résulter en la rupture totale de leur collaboration ?

Leurs tentatives d'explications, qui semblaient relativiser le conflit en lui donnant une dimension « universelle » ne résolvent pas leur difficulté, qui a abouti à une fracture indépassable. Même postérieurement, ils ne voient pas bien comment les choses auraient pu se passer autrement :

B. : Ils ont trouvé qu'on les avait exclus et on a trouvé qu'ils nous avaient exclus. L. avait besoin d'énormément de soutien, je n'ai pas contacté les personnes qui auraient pu s'investir assez, j'aurais dû le faire plus. L. a dit qu'elle avait contacté chacun individuellement, mais elle n'a pas eu de réponses. Alors je pense que si j'avais contacté chacun individuellement au lieu de passer par le groupe ....

Ph. : Ça aurait pu marcher ?

B. : Ça aurait pu marcher... oui. <sup>361</sup> (avec des regrets dans la voix)

Plus que des différences culturelles ou des écueils organisationnels, les difficultés de leurs relations dessinent en filigrane des lignes de partage

---

<sup>361</sup> B. : « They felt that we excluded them we felt that they excluded us. L. was in need of a lot of support, I didn't contact the persons who could have been involved enough, I should have done this more. L. said she had contacted every person individually, but she had no response. So I'm thinking if I had contacted everyone individually instead over the group... ». « It might have worked... yes... ».

existentielles entre leurs univers conceptuels (leurs ontologies), comme la définition de la communauté ou le mode d'accord sur ses objectifs, ou encore la signification de la décision et la responsabilité morale. Les relations personnelles fortes entre B et L. d'une part, et entre J. et H. d'autre part, suggèrent qu'ils partagent des « mondes communs » auxquels renvoient leurs perceptions de la parole, de l'autorité, de la violence, ou de la communauté, des mondes dans lesquels ils évoluent sans espoir de se croiser. "They felt we were excluding them, we felt they were excluding us". C'est là toute l'absurdité inévitable de la situation : ce qu'ils partagent c'est l'impossibilité d'une communauté de pensée...

#### *II.4. - Ligne de fracture*

Si je reviens à l'expérience de mes deux protagonistes lors de la discussion et juste après, c'est bien d'une possibilité de partage rendu impossible qu'il est question. Telle que les enregistrements vidéo le montrent et le font expérimenter, la session de discussion proprement dite a effectivement donné lieu à une expérience de partage en tant qu'ouverture aux autres et à leurs voix ce que H. confirme explicitement (« Il ne s'agissait pas que je prenne position, il ne s'agissait pas que l'autre prenne position, il s'agissait de se parler l'un à l'autre »). Le conflit débute lorsque cette expérience d'un partage de qualité cesse, et est comparée et opposée par H. à son expérience du colloque (organisé par B.). La tension se noue lorsque B. lui parle, de loin : en réalité elle demande, et obtient, l'écoute de toute la salle, une écoute tendue contrastant avec l'animation de l'instant précédent. Elle crée cette attention d'une part par le contraste entre sa voix douce et claire, sa personne petite et soignée, et l'exigence de ses propos ; et d'autre part par son statut : organisatrice principale, elle exerce son autorité dans sa manière de s'adresser à tous, publiquement, pour être écoutée de tous (et donc aussi de H.). Je retrouve ici ce que le colloque de Cerisy a mis en évidence, à savoir que la manière de s'adresser typique de l'autorité est une adresse générale, qui ne vise personne en particulier mais tous ensemble, qui doivent écouter. H. se trouve donc placé de facto dans une assistance à laquelle s'adresse B. du haut de sa position d'organisatrice, sans « choisir de s'adresser à lui », tout lui intimant la consigne de « choisir de

l'écouter ». Elle le fait d'ailleurs juste après que H., qui a certainement repéré sa présence dans la salle (elle n'est pas arrivée depuis longtemps), a clairement critiqué sa manière d'organiser : « On était censé tourner autour du faire-sens et on ne l'a pas fait ». D'emblée donc, à la fois une question de position, de place et de responsabilité, et une question de sens, sont en jeu.

Les deux protagonistes relient directement leur différend à la notion de sens, en distinguant « sensemaking » et « making sense ». B demande à H. de préciser ce qu'il entend par « making sense ». H. expose : l'expérimentation du dispositif « n'avait rien à voir avec 'produire du sens' (it had nothing to do with making sense) », « ça avait avoir avec donner du sens, pour moi » (« it had to do with sensemaking to me »). La différence consiste en deux formes grammaticales distinctes : « making sense » et « sensemaking », « faire-sens » et « donner du sens ». Donner du sens (« sensemaking ») renvoie à l'effet : du sens est « donné » selon H. par le mode de discussion, alors que faire du sens (« making sense ») est un agir intentionnel, dont H. veut se démarquer (« ça n'avait rien à voir avec making sense »). La volonté d'intervenir dans une situation de manière à l'orienter, à la définir ou à prendre position (« il ne s'agissait pas pour moi de prendre position »), s'opposent pour lui à « l'exploration de possibilités » avec quelqu'un « à qui on parle et qu'on écoute », « quelqu'un d'autre », avec qui on « parle vraiment », d'une manière « très détendue et agréable » (very relaxed and enjoying). Le point de bascule réside dans la manière que B. a eu de s'adresser directement à H. : « votre façon de m'interpeller à l'instant (your intervention just that minute to me) » qu'il décrit comme violente (« la violence que vous venez de m'imposer », violence you just imposed on me). Il l'accuse de « réification », à l'opposé de « se parler l'un à l'autre », « écouter quelqu'un d'autre ». Plus tard en entretien il avancera que B. l'a « infantilisé » publiquement, ce qui peut être rapproché de la manière qu'a eue B. de s'adresser à lui, en s'adressant au public plus qu'à sa personne, et que H. reçoit comme une dépersonnalisation (« infantilisation »). Cette adresse impérative est déplacée, destructive, et résulte selon lui en la mort de la fluidité (« it kills the flow »). Il l'oppose à l'expérience de communication qu'il vient de vivre : « J'ai eu le sentiment qu'il y avait beaucoup moins de différentiel de pouvoir ». L'adresse autoritaire (l'injonction de produire de la signification) est ici

opposée explicitement à l'écoute ouverte de laquelle H. retire un sentiment de partage (le sens que ça a fait pour lui).

B. dans un entretien ultérieur, m'exposera plus en détail sa pensée, qui résonne avec celle d'une autre des organisatrices, et avec d'autres participants au colloque Making Sense. Elle perçoit le dispositif comme frustrant par sa « décorporité » et sa technologie. Elle y perçoit un privilège déplacé accordé à la parole, les mots constituant un mode de partage du sens très incomplet, appelant une compensation par d'autres modes de contact. L'incomplétude d'une parole « désincarnée », pour elle caractéristique du défaut de communication inhérent à nos sociétés, manque de l'empathie à laquelle tendent naturellement les êtres, et qu'elle décrit par « être en phase (*tuned*) ». Elle soulignera la limitation à un seul des sens (l'ouïe) qui appelle à passer par d'autres voies. Un autre participant à la table de discussion lui donnera l'occasion d'aborder ce sujet, lorsqu'il commentera le dispositif en ces termes :

« Ma curiosité va vers le système. Qu'est-ce que le système donne de plus..... euh...par rapport à une autre situation. Par exemple le workshop consistait à se tourner vers quelqu'un d'autre et on devait parler du faire-sens. Parce que je pense qu'avec ce système on perd beaucoup des niveaux pré-linguistiques. Euh.... *paraporta*... à la connexion avec l'autre... avec le langage corporel c'est une grande partie de l'information que l'on perd... Mais... Pas tellement mais si je parle avec une autre personne, la regarde ... en face d'elle... il y a un autre niveau de contact. Alors moi je suis curieux de savoir ce qu'on a de plus avec ce système. Ça nous permet de parler avec quelqu'un directement, de poser des questions que peut-être vous ne poseriez pas à cause du langage corporel mais alors parce que vous... pas nécessairement que vous pouvez ou non les poser, ça permet de traiter directement certains points de la discussion ou simplement d'être libre de... Ce qui arrive avec les emails et ... Si vous switchez après trois secondes vers quelqu'un d'autre, en temps normal cinq pour cent du temps je m'en apercevrai (rires) mais ici c'est ce qui arrive encore et encore, c'est très ...c'est un environnement terriblement dangereux parce que vous n'êtes jamais vraiment sûr que vous serez connectés au prochain....



euhh.... Mais en même temps si on veut ... engager la conversation, si on est prêt à ... se risquer dans le danger de ce contexte... <sup>362</sup>»

Sur quoi B. va préciser ce qu'elle entend par communauté :

« Il faut que je parle du thème de la communauté et de la partialité avec laquelle on traite... on communique. Souvent en se décorporéisant soi-même, ah ... dans le cyberspace ou même dans une forme comme celle-là ; ma propre question au sujet du temps pourrait déboucher sur une longue conversation... cela reflète beaucoup euh.... euhh...vous savez, les problèmes de la communication contemporaine, je pense que je suis d'accord avec ce que Gabriella a dit... a dit au sujet de tous les éléments laissés de côté quand on n'implique pas tous les sens et qu'on n'implique pas l'entière présence de l'être humain et .... euhh... eh bien... en fait ... dans l'intérêt de... du temps, il ne nous reste qu'une minute, alors je ne sais pas si vous voulez répondre à ma remarque ou faire un commentaire violent... »<sup>363</sup> (*se tournant vers H.*)

H: « Je ferai une très courte réponse : je me suis senti beaucoup plus comme un égaliseur. J'ai eu le sentiment qu'il y avait moins de différentiels de pouvoir ici<sup>364</sup> » .

Plus tard en entretien, B. tente d'expliquer le fonctionnement du dispositif qui « n'implique pas tous les sens », et donc « laisse de côté beaucoup

---

<sup>362</sup> « My curiosity is about the system. What this system give more... eh.. by respect another situation for example the workshop is : go to on another person and you have to speak about making sense. Because I think we lose with this system lots of pre linguistic level. Euhh ...paraporta a the connection with another... with body language that's great part of information that we lose... But.. Not so much but if I speak with another person look ...in front of him.. there's another level of contact. So my curiosity is what we have more with this system. It allows us to speak with someone directly, to ask some question that maybe you wouldn't ask because of the body language but then because you... not necessarily you may ask or you may not it allow you to cope directly to the certain point of the discussion or just be free...Which is what happen with email and.... If you switch after three second to another person, usually five per cent of the time I might pick it out (laughter) but here that's what come up over and over again ! and it's a very...it's an oddly dangerous environment because you're never quite sure you'll ever be connected to the next. ... eeehhuuu... .... But at the same time you can if you wish,... engage a conversation, if you will to.. to risk the danger of the environment. »

<sup>363</sup> « I got to speak of the theme community and the partiality that we treat... communicate. Often decorporalizing ourselves, ah .. into cyberspace or even in a form like this, even my proper question in the interest of time eehmm... could be a subject of a long conversation... this reflects a lot of ee.. eh... ehh ... you know problems of... of contemporary communication. and I feel that I agreed with what Gabriella said ... said about a lot of elements being left out when we don't involve all the senses and we don't involve the full presence of the human being, and ...eehmm... well...actually.. in the interest of... time we only have a minute left, so I don't know if you wanted to answer my comment or make a violent remark... ».

<sup>364</sup> « I'll make a very short response : I actually felt much more an equalizer. I had the feeling there was less power differential in this ».

d'éléments », et pourtant a suscité l'implication sans réticences des participants. Cela l'intrigue :

« Apparemment la participation fut très révélatrice. La technologie fournit un cadre pour d'autres formes de discussions et d'interactions qui n'ont pas lieu normalement. Les personnes pouvaient se voir d'un bout à l'autre de la table ... il y avait une observation intense, une curiosité ? Ça a mis en lumière certains aspects de l'interaction qui semblent bien avoir rassemblé » <sup>365</sup>.

Elle relie cet attrait à une sorte de désir de connexion exacerbé et empêché par le dispositif, qu'elle perçoit comme frustrant : « Les gens étaient .. peut-être, d'une certaine façon, frustrés, parce qu'il y avait un désir qui n'était pas .... euh... qui n'était pas... comme ... pas immédiatement....euhh .... satisfait, comme dans les situations sociales normales » <sup>366</sup>. Cette frustration est due selon elle à sa technologie, et à la focalisation sur la communication par la parole, ce qu'elle manifesterait par son approbation de l'intervention du participant citée plus haut.

Elle s'appuie sur son professionnalisme pour élaborer une explication :

« Je peux commenter du point de vue psychologique; vous savez, je suis psychiatre. Lorsque certains sens font défaut, on tente de s'imaginer les indices, les indices sociaux (qui manquent) pour la personne; les autres sens compensent. Par exemple, quelqu'un qui n'entend pas développe une vision plus fine, l'audition de quelqu'un qui ne voit pas devient hyper réceptive. Donc lorsqu'il y a un défaut d'information, le désir de connexion fait ressortir certains aspects de l'interaction humaine qui... qui pourraient permettre... une interaction plus éloquente, où les personnes sont plus... en phase » <sup>367</sup>.

---

<sup>365</sup> B., entretien du 13/12/2010 : "It seems the participation was very revealing. The technology provided for a different kind of discussion and interactions that was not normally happening. People could see each other across the table,.... they was an intense observation, a curiosity? It highlighted some level of interaction that seems to have brought people together".

<sup>366</sup> B., entretien du 13/12/2010 : "people were.. perhaps in some way frustrated because there was a desire and it wasn't ... eehhmm... it wasn't...as... immediately...ehhh... ee... satisfied as in in normal social situation".

<sup>367</sup> B., entretien du 13/12/2010 : « I can try to comment psychologically if you want, I am a psychiatrist. and so, when there are certain senses that are missing, they kind to figure out the cue, the social cue for a person, then the other senses compensate? Like when someone doesn't hear the vision becomes stronger and when someone doesn't see his hearing become hyper aware. So with a lack of information there's a desire for connection it will bring out certain aspects of... of human interaction ...that would .. that would allow for ...the interaction to be more meaningful. I think people were as a result more.... Tuned...".

C'est pourquoi selon elle « à partir de là les gens ont développé un sens aigu de la connexion sous différentes formes ».

En somme, dans son système de compréhension, la parole est limitante et doit, d'une part être encadrée par des définitions claires (« Nous devons acquérir la certitude que nos idées sont claires et méritent qu'on se regroupe »), d'autre part laisser place à des modes de communication plus complets, permettant une « mise en phase », pour qu'un partage « empathique » soit possible. Son système logique relie trois termes qui se soutiennent les uns des autres : le manque de confiance dans la parole, son relais par l'autorité et le cadrage, et la recherche d'empathie sensorielle. C'est lorsque ce système est activé qu'il y a selon B. une réelle possibilité de partage commun. Elle l'a déjà formulé dans des articles académiques et mis en pratique lors d'interventions dans les prisons, visant à combattre le risque de récidive par l'organisation d'un partage de parole empathique entre délinquants et victimes. B. n'est pas seule à défendre ce modèle : un des participants de Cerisy m'a exprimé lui aussi sa « terreur » devant l'incommunication liée à la parole qu'il « sent comme physiquement tomber dans un trou entre les interlocuteurs ». Sa solution est aussi de la limiter (il peut se passer de mots, d'échanges de mots pendant de longues périodes) : « les témoignages sur nous-mêmes et notre vie sont incomplets et lacunaires ». Il faut se reposer sur le texte, et compenser par l'empathie des sens. Cette compensation, comme pour B., lui est fournie entre autres par le spectacle de l'art (danse) et la communion non-verbale qu'il permet – comme celle qu'il trouve avec son amie, dans un partage empathique hors du langage.

### *II.5. - Conclusion temporaire*

La description fine de la discussion et du conflit qui eurent lieu au colloque Making Sense permet de préciser la nature des logiques qui sous-tendent les postures des deux acteurs, qui convoquent respectivement deux types de partage de la parole : le partage « autoritaire », distribution inégalitaire de la parole, et le partage « égalitaire », où l'écoute des voix de chacun vaut dans sa différence.

Pour H., l'écoute des différences, l'attention à chaque sujet, sans chercher à « fabriquer » de la signification, dans le simple souci de l'ouverture au différent

(et au différend), est ce qui « donne sens » aux échanges, et qui se partage. Ce partage existe hors du consensus, puisque chacun peut exposer un point de vue dissensusuel et être écouté. Il existe aussi sans la « violence » d'imposer à l'autre de répondre, encore moins de le sommer de définir ses termes. Cette violence, exclusive, excluante (« infantilisante »), que H. accuse B. de lui avoir imposée, doit être rejetée. Synthétisée en une phrase, la logique de ce premier type de partage est la suivante : l'exclusion de l'autre doit être combattue par l'écoute exploratoire des différences (différences) individuelles, dans l'expérience de la disruption (du dissensus), qui implique la remise en question dialogique de ses propres normes.

Pour B., si la discussion ne peut faire sens pour ses membres que dans un partage de la soumission à l'autorité énonçant le sens, c'est parce que la parole et la discussion sont déficientes en tant que mode de partage et de relation entre les êtres. L'autorité à qui échoit de rôle de parler, assume ce rôle pour prendre en charge le défaut fondamental de l'incommunication et en libérer les autres. B. dira qu'elle « parle pour les autres » ; elle se sent souvent investie de la mission de prendre en charge l'autre. À propos de L., l'autre organisatrice, psychologiquement fragile, elle dira : « je me suis sentie tenue de la protéger, protéger ses positions, son espace, son projet<sup>368</sup> ». Les autres alors peuvent partager une empathie d'un autre ordre que le verbal : « L. attendait quelque chose de plus, de différent (...), ce genre de chose qui ne peut être communiqué. Entre amis, si nous étions présents en personne nous pourrions être en phase, nous pourrions choisir de nous brancher sur la part la plus importante, les émotions de chacun, et leurs besoins, et ça n'explorerait pas comme ça<sup>369</sup> ».

La logique de ce partage, synthétisée en une phrase est la suivante : l'accord par la distribution des places et l'explicitation des positions est la condition à un élan vers la rencontre empathique, par les moyens des sens et de

---

<sup>368</sup> B., entretien du 13/12/2010 : "I kind of felt that I kind needed to protect her... protect her... her stands, her space, her ... project...".

<sup>369</sup> B., entretien du 13/12/2010. "L. was expecting something more and for something different and when it actually happened it was devastating to her. You know that kind of things that cannot be communicated. And all being our friends, maybe if we were in person and we could tune in, we could chose to tune in to the part that are perhaps more important like each other's emotions, and needs then it wouldn't have erupted like this."

l'art, dans l'expérience d'un continuum sensible que la parole serait impuissante à restituer.

Cette première approche synthétique de la divergence entre H. et B. dénote deux conceptions du partage, induisant des relations différentes à l'autorité, à la parole, et au « communautaire ». Ces conceptions articulent un certain nombre de notions litigieuses circulant au sein du comité d'organisation (hiérarchies, communauté, définition des significations, art, empathie,...). Mais les raisons de l'incompatibilité entre ces deux conceptions du partage ne sont pas évidentes : après tout, des conceptions différentes peuvent co-exister sans entrer en conflit. S'agit-il simplement de réactions personnelles de H. et B., dues à leurs caractères ? H. et B. sont sensibles tous deux aux questions de prérogatives et de prestige. H. reviendra après coup plusieurs fois sur « l'infantilisation » dont il a été l'objet par cette « institutrice » qui l'a « ridiculisé publiquement ». Un de ses doctorants, philosophe, calligraphe, poète et historien du monde arabe, écrira pour le petit livre qui lui a été offert lors de sa retraite de l'enseignement : « H. est sa propre autorité, source d'un leadership ostensible ; il creuse obstinément les limites de toute théorie, élusif, déterritorialisant n'importe quel champ par ses constructions conceptuelles flamboyantes. H. prend le pouvoir, un pouvoir en forme de rhizome de signification »<sup>370</sup>. De son côté B. dira : « H. a commencé par dire que le colloque Making Sense n'avait aucun sens, alors, en tant qu'organisatrice je me suis sentie touchée ». Elle explique au sujet de l'organisation difficile du colloque : « J'ai appelé à la discussion plusieurs fois lorsque je sentais du désaccord, mais c'était le silence total, aucune réponse, alors je me suis sentie en colère, ce qui a réduit tout le monde au silence complet, comme, comme si j'étais agressive<sup>371</sup> ». Mais précisément, puisque leur

---

<sup>370</sup> Sami Makarem, 2011, H.L., A Rhizome Encounter, *The Ethics and Aesthetics of Power*, Utrecht : Universiteit voor Humanistiek, 2011, p.50. "H. is his own authority and center of ostensible leadership willfully delving the borders of any theory, elusive and deterritorializing any field with flamboyant ideas and constructs. He gains power, a rhizomatic power of meaning ».

<sup>371</sup> B. entretien du 13/12/2010. "H. was the first one who said that you know that the Making Sense was not making any sense, so ... eeh.. so ..as one of the organizers I was concerned about that". "I called to a discussion several time the moment I saw a disagreement happening and there was a complete silence, absolutely no response... eehhmm... so ehh...at one point I kind of got angry, and then it made everyone silent completely like.. as if I as if I were aggressive" .

autorité provient de leur compréhension de ce que veut dire « faire-sens », leur conflit « personnel » dépasse leurs personnes.

Leurs deux conceptions résonnent fortement avec les deux notions du « partage du sensible » que Rancière mobilise comme conflictuelles : la distribution des places et du droit à parler (l'exercice du pouvoir, la « police »), et l'écoute de chaque parole comme « sensée » (la reconfiguration des places, l'émancipation « révolutionnaire »). Mais il est difficile de croire que mes deux héros sont les deux chevaliers du pouvoir et de la révolution, difficile de croire que H., défenseur de l'écoute et du dialogue, représente le révolutionnaire soucieux d'émanciper les sans-parts, combattant une B. purement oppressive et détentrice du pouvoir. Tous deux sont des universitaires, avec des statuts différents et qui évoluent dans des sphères distinctes, tous deux ont démontré dans leur carrière un souci des autres et tous deux n'hésitent pas à exercer le pouvoir dont ils disposent. Les positions schématiques synthétisées ci-dessus semblent bien représenter autre chose qu'un simple différend de personne dû à une « incompatibilité d'humeur », d'ailleurs l'ampleur prise par le conflit au sein du comité d'organisation en témoigne. Mais elles ne sont pour l'instant que des schémas squelettiques, des ossatures sur lesquelles je vais devoir greffer la chair des mots réellement échangés dans leur multiplicité de notions, de signification, d'énonciateurs et de contextes, dans l'espoir que prenne vie le corps même du partage – et du conflit.

### **III - Géographie conceptuelle du conflit**

Je vais chercher à faire le dessin complet des deux univers de notions partagées et apparemment inconciliables dans lesquels évoluent les protagonistes, pour envisager leurs possibles ou impossibles rencontres. Ce dessin apparaîtra comme le résultat d'une esquisse progressive, qui par touches va placer chaque mot prononcé, chaque attitude observée, chaque sous-entendu, rendu audible, en relation avec les autres et dans les trajectoires dynamiques des deux protagonistes de l'incident qui a matérialisé publiquement le conflit latent. En dessinant les moindres secousses et répercussions du petit séisme observé le 20 octobre 2010, en dressant la carte des lignes de faille et les directions des forces, je chercherai à localiser son épiceutre et à comprendre la

tectonique des plaques de ces existences affrontées : la cartographie d'une incompréhension.

Les cartes que je vais dresser dessinent des contours et des zones des connections entre les notions mises en jeu plus ou moins explicitement par les protagonistes. Pour les affiner et les distinguer, je cartographie leurs proximités et leurs distances, pour comprendre la logique des mouvements opérés par les parties.

L'altercation survenue entre H. et B., relatée en entrée de ce chapitre, est emblématique du conflit latent qui ne fera par la suite que s'accroître. Elle polarise l'assemblée qui l'observe comme moi avec une tension perceptible physiquement. Les mots échangés sont peu nombreux, la durée de l'échange est brève, l'affrontement semble porter sur un point de définition. Mais sous ce texte de surface, le texte réel de l'échange possède une teneur cachée, qui se laisse deviner dans les nombreuses suspensions, parenthèses, reprises, contournements et mouvements tactiques que l'enregistrement restitue. L'investigation de ce sous-texte, imperçu des participants eux-mêmes, fait l'objet de l'exploration que je vais mener maintenant. Je juxtaposerai différents niveaux de textes, énoncés, pré-supposés, invocations, et je tenterai d'en dresser la cartographie, comme dans un territoire inconnu on place peu à peu des repères, qui n'ont pas de valeur en soi mais permettent de constituer lentement, par la réticulation de l'espace qui s'appuie sur eux, une perception plus fine et partageable, ce qu'on appelle une carte. Une carte n'est pas une collection de positions : c'est un dessin de trajets possibles, un graphe où les espaces sans chemins apparaissent comme « vierges » c'est-à-dire ouverts à recevoir toute inscription de passage. Dresser la carte n'est pas décider de la justesse des trajectoires. Il s'agit de prendre de la hauteur pour dépasser la courte « vue de nez » et pour repérer, par l'examen des chemins et des vitesses de déplacement des uns et des autres d'un point à un autre, les passages et les impossibilités qui constituent le paysage mental plus ou moins conscient dans lequel ils évoluent, ensemble et pourtant différemment. Dans mon exemple les déplacements sont les mouvements sémantiques et conceptuels, autant que les mouvements psychologiques, opérés par les deux protagonistes dans leurs expressions, et les vitesses à laquelle ils les effectuent : leurs expressions sont des mouvements

dans un monde de concepts, de mots et d'affects, dans lequel ils opèrent des déplacements impulsifs, tactiques ou logiques, qui sont plus les traces et les moyens de leur existence sociale, que des énonciations délibérées de positionnements qui les définiraient, les opposeraient ou les fédéreraient.

J'ai conscience de me faire l'écho par ces lignes du point de vue qu'exprime H. (« il ne s'agissait pas que je prenne position, il ne s'agissait pas que l'autre prenne position »). Ma grille de lecture, en privilégiant l'observation des déplacements, au contraire de B. qui demande de préciser des positions (« What is your concept of making sense ? »), risque de privilégier dès l'amont l'un des protagonistes, et ce faisant de fausser l'interprétation, en fondant la méthode sur les prémisses de l'une des parties. Mais d'une part je ne prétends pas à la neutralité. Je suis moi-même en jeu dans l'étude que je mène, dont j'examine réflexivement la validité. Je projette inévitablement, quoique plus moins inconsciemment, mes conceptions, mes hypothèses et ma démarche dans les cas que j'observe, amenant nécessairement les protagonistes à me renvoyer ma propre projection. Dans une première phase de la dispute, ma simple présence, mon propre « texte », mes interventions, contribuent à orienter les comportements. H. s'adresse à moi par exemple, avec un regard qui ressemble à une demande d'intervention, « ça partirait dans une autre direction Philippe » (« that that's ... going somewhere else Philippe »). Lorsque j'interviens après la première phase de la dispute pour suggérer « peut-être une autre question », je souhaite désamorcer le conflit en proposant aux autres participants de poser d'autres questions. Mais les protagonistes tiennent à leur propre histoire, et après un moment ne me laissent pas y intervenir. Ils sont pris dans un nœud qui ne les lâche pas et qu'ils ne veulent pas desserrer. Lors de ma tentative de désamorçage, je suis par exemple interrompu par H. qui reprend son refus de répondre dans un premier temps, et le confirme avec force : « oui je pourrais faire une réponse conceptuelle » (« yes I can do a conceptual answer »). L'affrontement à cet instant reprend de plus belle, précisément par la proclamation par H. de son refus d'entrer dans la polémique parce que la réponse qu'il ferait « serait peu souhaitable ». B. à son tour reprend le fil de la dispute et le resserre encore : « (why) did this had to do with sense making to you ? ». Ils sont pris chacun dans une logique qui les entraîne autant qu'ils la



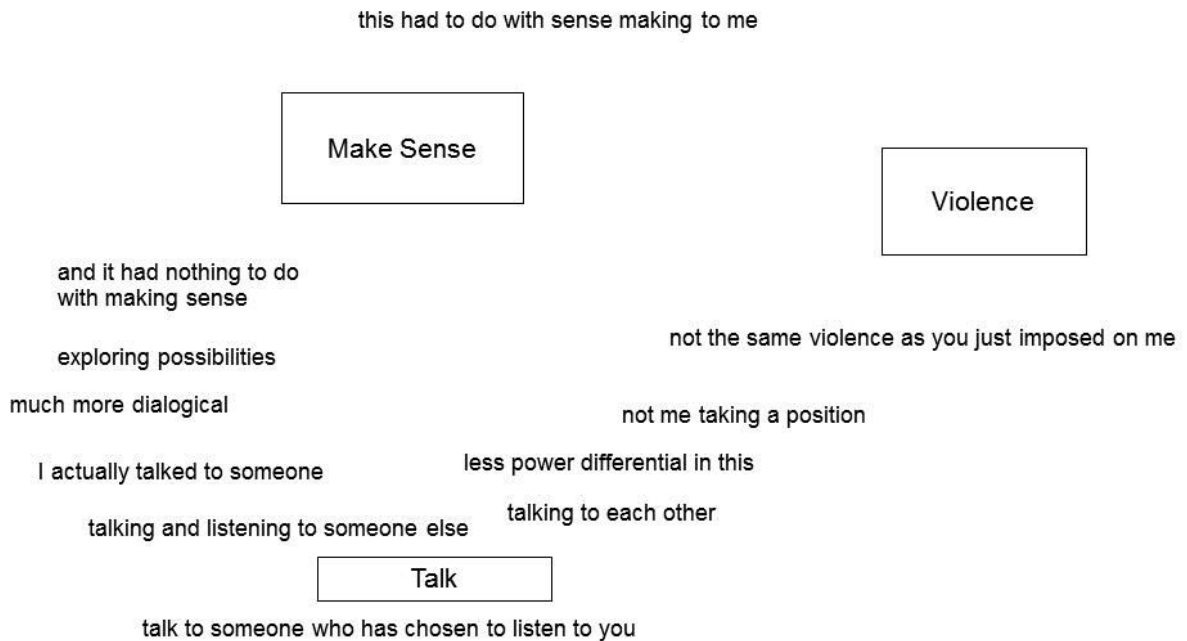
développent. Cartographier ces logiques impératives, et leurs incompatibilités, est le travail que je vais entreprendre maintenant.

D'autre part je suis lié à H. en tant que mon directeur de thèse, ce qui implique de fait une sorte d'accord sur le fond que je ne peux nier. H. est ici une sorte de double. D'abord il a accepté de s'immerger dans un dispositif expérimental dont il est censé superviser l'analyse théorique. Puis je le mets en scène comme on met en abîme : redoublant sa posture de la mienne, il se trouve à défendre et à critiquer à la fois la question sur laquelle repose l'expérience, à savoir la possibilité d'instaurer une communication plus ouverte et moins autoritaire, et les hypothèses théoriques sur lesquelles repose cette question. Enfin, mon analyse, en renvoyant dos à dos les deux protagonistes sans les juger, et en montrant que les deux sont dans l'incapacité de communiquer avec le monde de l'autre, permettra, nous le verrons, de comprendre comment s'articulent les différentes modalités du partage de la parole plutôt que de prendre parti pour ou contre les parties. Il n'en reste pas moins que la méthode que j'ai choisie, de suivre les mouvements des participants dans toutes leurs nuances et pour tenter d'en comprendre la logique interne, n'est qu'une des approches possibles. Il est probable qu'une méthode autre, qui consisterait à dresser la cartographie de l'incompréhension par l'inventaire des positions et des arguments des interlocuteurs, de leurs stratégies de pouvoir, personnelles, ou de leur emprise psychologique, plutôt que de s'attacher aux mouvements aux logiques internes, produirait d'autres résultats, qui « objectiveraient » positions et contre-positions, jeux de pouvoirs et résistances, en tant que faits sociaux. C'est la limite de mon enquête, et en même temps son intérêt : la méthode comme recherche produit le chemin comme fin. Les « faits » ici sont des constellations mouvantes de perceptions et d'expressions, dont la seule objectivation envisageable est la cartographie dynamique que je vais tracer. Les cheminements des uns et des autres sur la scène de parole, que je vais tenter de suivre au plus près, traceront sur la carte les dynamiques et les entrecroisements des différentes modalités de mise en partage de la parole, et des notions par lesquelles ils étayaient leur progression.

### *III.1. - Logique et déplacements conceptuels opérés par H.*

J'ai dit plus haut que les deux protagonistes, de langue maternelle anglaise tous les deux, sont

tous deux des experts en maniement des mots, dont ils ont fait leur profession et leur passion. Ils écrivent, publient, présentent des articles de recherche, utilisent le langage dans leurs interventions concrètes dans la société. Les mots que chacun emploie ne sont pas choisis au hasard. H. utilise une série d'expressions qui sont polarisées par trois notions : la violence, dont il accuse B., le « make sense », sujet de la dispute, et les modalités de parole et de conversation qu'il oppose les unes aux autres (« il ne s'agissait pas de... il s'agissait de »). Une carte lexicale peut être dessinée, où les expressions sont positionnées en fonction de leur plus ou moins grande proximité explicite avec ces trois notions :



**Figure 8** - Cartographie conceptuelle de la posture occupée par H.

La phrase au bas du schéma, qui n'est pas une citation des paroles de H., rappelle le principe du système de discussion auquel il vient de participer, et auquel se réfère lorsqu'il dit par exemple « I actually talked to someone ». Ce principe (parler avec quelqu'un qui a d'abord choisi de vous écouter) est exposé

aux participants de façon plus provocante en début de séance : « vous pouvez choisir qui écouter, vous ne pouvez pas choisir à qui vous adresser ».

Certains énoncés de H. ont trait à la manière dont il a perçu les conversations tenues à l'aide de ce dispositif expérimental : « j'étais très détendu et j'appréciais (I was very relaxed and enjoying) », « on parlait et on écoutait les autres en explorant toutes sortes de possibilités (you were talking and listening to someone else exploring possibilities) », « il ne s'agissait pas pour moi de prendre position, il ne s'agissait pas pour l'autre de prendre position (It wasn't eh.. me taking a position, it wasn't the other person taking a position, it was talking to each other) » . Le lien entre ces expressions et la notion de « making sense (donner du sens, faire-sens) » est complexe : d'une part il répond à B. qu'il refuse de lui répondre sur le sujet. D'autre part il précise à quelques phrases d'intervalle, que « ça n'avait rien à voir avec du 'faire-sens' (it had nothing to do with making sense) » et que « ça avait avoir avec donner du sens, pour moi, parce que... » (« it had to do with sensemaking to me because... »). Il est donc simultanément en train d'affirmer et de dénoncer un rapport double de proximité et de distanciation avec la notion de « making sense ». Dans les deux cas il est en train de commenter le mode de conversation qu'il vient d'expérimenter (décrit par la phrase « parler à quelqu'un qui a choisi de vous écouter »). Une différence entre ses deux énoncés consiste à employer deux formes grammaticales distinctes : « making sense » et « sensemaking ». J'ai imparfaitement traduit les deux formes respectivement par « faire-sens » et « donner du sens ». Donner du sens (« sensemaking ») renvoie plutôt à l'action comme effet, comme résultat : du sens est produit, alors que faire sens (« making sense ») est une forme verbale, une intention d'action, un agir intentionnel. H. revendique « pour lui » l'effet de l'action de production du sens, séparément et même contre l'intention de le faire. Cette nuance qu'il introduit est significative de sa vision : H. est un spécialiste du complexe, il écrit et théorise à partir de cas concrets sur la complexité réelle des organisations. La complexité comporte une dimension d'immersion et de difficulté à s'en faire une idée surplombante. Le privilège donné à l'émergence de propriétés correspond à son mode de perception et d'analyse, mieux que l'affirmation d'une intention abstraite et préexistante qui définirait ces propriétés. L'intentionnalité, le souhait d'intervenir dans une situation de manière à l'orienter, à la définir ou à prendre

position (« it wasn't me taking a position », il ne s'agissait pas pour moi de prendre position), s'opposent pour lui à « l'exploration de possibilités » avec quelqu'un « à qui on parle et qu'on écoute », « quelqu'un d'autre », avec qui on « parle vraiment », « l'un avec l'autre », d'une manière « très détendue et agréable » (very relaxed and enjoying). Il oppose détente et tension, ouverture et intention. L'intention, tendue vers un sens que l'on définit et que l'on vise, l'orientation de l'intention vers un but déterminé, vers une personne que l'on veut atteindre et dont on veut définir la position respectivement à la sienne propre, sont pour H. ce qu'il refuse et oppose à B. Ce qui est particulier dans son intervention n'est pas son expression du caractère ouvert, émergent et détendu des conversations permises par le système. Ces commentaires sont récurrents, et d'autres autour de la table commentent également en ce sens : « les conversations que j'ai pu avoir étaient incroyablement confortables (when I got a conversation it was incredibly comfortable) », « pas les jeux de langages de la communication en face-à-face (not the language games of one-to-one communication) », « il fallait trouver un canal ouvert pour trouver quelqu'un à qui parler (we had to find the channel that was opened to find someone to speak) ». Ce qui est particulier à H. est d'opposer radicalement cette expérience de communication à son échange avec B., opposition qu'il étend au colloque dans son ensemble : « le workshop en général était censé traiter de Stiegler mais ne l'a pas fait. Il était censé traiter du faire-sens, mais ne l'a pas fait (the whole workshop was supposedly about..Stiegler but it wasn't. And it was supposedly about making sense but it wasn't) », « j'étais très détendu et j'appréciais beaucoup plus que pendant la plupart des communications (I was very relaxed and enjoying much more than most of the papers) ». Sa comparaison porte sur la manière que B. a eu de s'adresser directement à lui : « votre façon de m'interpeller à l'instant (your intervention just that minute to me) », et de lui imposer ce qu'il appelle de la violence : « la violence que vous venez de m'imposer (violence you just imposed on me) ». Il l'accuse aussi de « réification », ce qui opposé à son insistance sur « se parler l'un à l'autre », « écouter quelqu'un d'autre », semble accuser B. de ne pas considérer l'autre pour ce qu'il est mais de l'instrumentaliser.

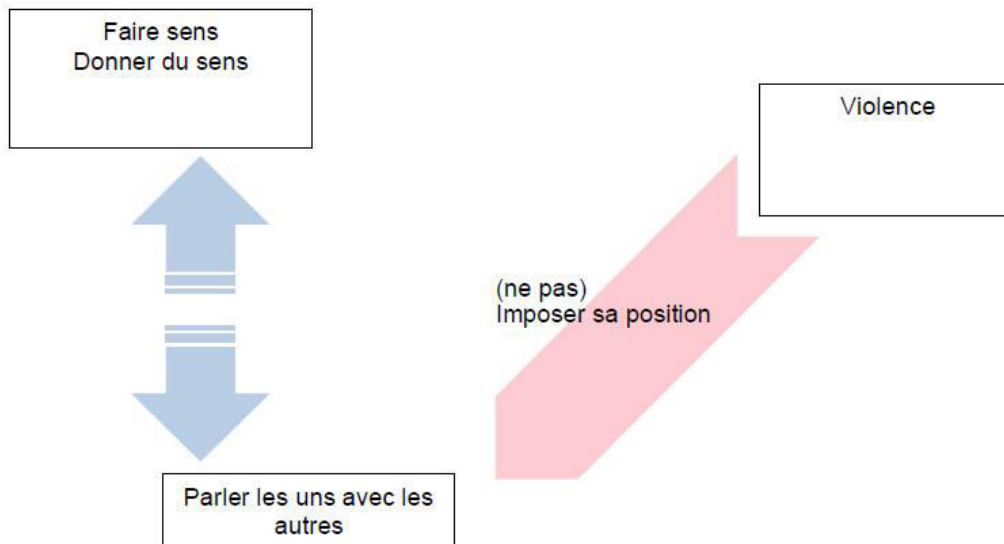
La constellation des expressions qu'il emploie pour évoquer la violence se réfère également aux flux rompus, à la destruction, au pouvoir. L'expérience de

communication proposée lui semble présenter « moins de différentiel de pouvoirs », expliquera-t-il un peu plus tard lors d'un dernier et bref échange avec B. Il caractérise la manière de communiquer expérimentée avec le dispositif par les expressions « talk to somebody », « talking to each other », « the conversations I had with the many people », « talking and listening to someone else ». Les traductions « parler avec quelqu'un d'autre », « se parler les uns aux autres », outre leur lourdeur (un Français dirait probablement simplement « il s'agissait de se parler et s'écouter »), ne rendent pas compte de la nuance introduite par l'usage des prépositions « to » ou « with », usage propre à la langue anglaise (la langue française reste beaucoup plus floue que l'anglais sur les positions relatives spatiale ou temporelles des acteurs, des objets et des actions. Les formes verbales prépositionnelles n'ont pas d'équivalent en français). L'usage de la préposition « avec » reflète le fait d'être deux dans la fabrication de la conversation, qui n'est pas seulement adressée mais co-construite. De même l'ajout de « each other » (les uns aux autres), ou de « else » à « someone » (quelqu'un d'autre), pour être des formes banales en anglais, n'en comportent pas moins l'insistance sur le caractère d'altérité de celui avec qui on échange, ce qui en français ne peut être restitué sans une lourdeur désagréable. Le contraste est flagrant lorsque H., s'adressant à B. et refusant de répondre à sa question, lui dit « I talk to you later », formule directe qui évoque « on va s'expliquer dehors ». Ici il ne s'agit plus de se parler, mais d'adresser directement à l'autre (« you ») une énonciation radicale, dont H. annonce d'ailleurs qu'elle « serait extrêmement désagréable ». Il ne s'agit plus de se parler dans une écoute et une attention partagée, mais d'imposer à l'autre une vue sans discussion possible. « Talk to you » est ainsi clairement différencié de « talk to each other ». Les conversations évoquées par H. ne sont pas des adresses à un « tu », mais des attentions à un « autre », et toute la nuance que H. cherche à faire passer est là. « Se parler », se parler les uns aux autres, est ainsi décrit avec insistance et sous cinq formulations différentes accompagnées de sept caractérisations, en un temps très court, ce qui dénote l'importance qu'il accorde à la modalité d'échange qu'il oppose à la « violence exercée sur lui » par B. et par le colloque dans son ensemble. Une autre insistance sur la différence entre s'adresser violemment et se parler les uns aux autres, est donnée par la manière dont H. commente la question posée par B. : « Je ne pense pas que je doive

vous répondre ( I don't think I should answer )», «Je ne crois pas que vous [devriez] poser cette question ( I don't think you [should] ask that question », « ça tue toute fluidité (that kills the flow) ». Il décrit l'échange initié par B. comme une question appelant impérativement une réponse en forme de prise de position, ce qu'il opposera à l'expérience de communication qu'il vient de vivre (il ne s'agissait pas pour moi de prendre position). Cette adresse impérative, demande de prise de position publique, lui semble déplacée, destructive, et résulte selon lui en la mort de la fluidité (the flow). Cette condamnation de sa part est appuyée par une gestuelle très expressive de ses deux mains venant trancher dans l'air un flux virtuel comme deux guillotines, geste qu'il suspend et répète pour plus de force. H. oppose clairement deux manières de communiquer : d'une part une adresse particulière et directe appelant l'autre à prendre position, ou lui imposant un point de vue, de l'autre un échange pluriel exploratoire de possibilités, fait d'écoute et d'attention des uns vers les autres. L'ensemble du schéma et de son renversement des notions les unes dans et par les autres, semble avoir été annoncé et décrit par H. lui-même. Il a commencé sa remarque initiale, celle qui déclenchera la suite de la dispute, par un mot prononcé lentement, avec hésitation : « re ... reversal... ». Le mot n'a pas été prononcé auparavant, bien que le participant qui a précédé immédiatement H. vienne d'évoquer des « jeux de langages et d'activité collective différents de ceux de la communication en face-à-face ». Ce « renversement » des jeux de langage, H. le reprend à son compte en introduction de ses propos, comme s'il annonçait le renversement de la conversation elle-même, entre sa phase amicale d'échanges pluriels et la phase qui va s'ouvrir, d'affrontement à deux. C'est autour de cette différence dans les modes de communication que H. construit les relations entre violence, communication et sens :

- la violence est définie comme rupture des flux, installation d'un différentiel de pouvoir, réification de l'autre, exigence de prise de position ;
- la parole, échanges entre les uns et les autres, est faite d'écoute de l'altérité avant de s'adresser, exploration de possibilités, détente et agrément ;
- le sens est distinct de l'échange, qui eut produire du sens mais ne vise pas à définir ce que faire-sens peut vouloir dire (« ça n'avait rien à voir avec faire-sens (it had nothing to do with making sense) »).

La cartographie de ce territoire lexical et conceptuel peut se lire de façon simplifiée :



**Figure 9** - Logique des déplacements conceptuels opérés par H.

La double flèche bleue signale une différenciation avec complémentarité entre les pôles du sens et de la communication, la flèche rouge signale une opposition.

Dans la carte des concepts qu'emploie H., un renversement du faire-sens apparaît essentiel, qui s'exprime par cette double affirmation que « ça avait à voir / ça n'avait rien à voir avec faire sens ». Pour H. le « sense making » (faire-sens, donner du sens) n'est pas un enjeu en soi ni une position de principe. C'est le résultat de la pratique d'une forme de communication qu'il décrit comme « beaucoup plus dialogique (much more dialogical) ». La production de sens résulte d'un mode de communication « exploratoire » bien différencié de l'adresse directe et impérative qui demande ou impose des prises de positions, ce qui tient de la violence. Le territoire où H. évolue est constitué de trajectoires entre les trois pôles : le mouvement décrit par H. dans sa dispute avec B. vise à s'éloigner de la violence que représente l'exigence de prise de position (énoncée par B. en lui opposant une modalité de communication moins directive, plus dans

l'échange et l'ouverture. Ce mouvement lui permet de produire du sens « pour lui » sans pour autant devoir chercher à définir (pour tous) ce qu'est le sens ou le faire sens. Une autre trajectoire, inverse, consisterait, en s'éloignant du souci du sens produit ensemble, à passer d'une communication plurielle à une adresse directe demandant à l'autre (« tu ») d'énoncer clairement ses positions ou de lui imposer les nôtres, ce qui amène à être violent, loin de tout sens partageable. C'est cette trajectoire implicite qu'il reproche à B., d'où son accusation de violence.

Mais B. ne se sent pas violente et ne cherche pas consciemment à l'être. Elle-même qualifie la réaction de H. comme violente, ce qu'elle souligne avec ironie plus tard dans un échange déjà mentionné :

B : Je veux parler du thème de la communauté et de la partialité avec laquelle on traite ... on communique. Souvent en nous décorporéisant ... euh ... dans le cyberspace ou même dans des formes comme celle-ci, même ma propre question à propos du timing euhhh... pourrait prêter à discussion...ça reflète beaucoup de ... euhhh...vous savez, des problèmes de ... la communication contemporaine. Et je suis d'accord avec ce que G. a dit ... a dit à propos des nombreux éléments qui sont laissés de côté quand on n'implique pas tous les sens et qu'on n'implique pas la présence totale de l'être humain, et ... euhh...eh bien... il est vrai que le timing ne nous laisse qu'une minute, mais je ne sais pas, si vous voulez répondre à mon commentaire, ou *faire une remarque violente*....<sup>372</sup>  
(*c'est moi qui souligne*)

---

<sup>372</sup> B. : "I got to speak of the theme community and the partiality that we treat... communicate. Often decorporalizing ourselves, ah .. into cyberspace or even in a form like this, even my proper question in the interest of time eehmm... could be a subject of a long conversation... this reflects a lot of ee.. eh... ehh ... you know problems of... of contemporary communication. and I feel that I agreed with what Gabriella said ... said about a lot of elements being left out when we don't involve all the senses and we don't involve the full presence of the human being, and ...eehmm... well...actually.. in the interest of... time we only have a minute left, so I don't know if you wanted to answer my comment or *make a violent remark*..." (*I underline*)



H: Je ferai une très courte réponse : en fait je me suis senti beaucoup plus comme un equalizer. J'ai eu le sentiment qu'il y avait beaucoup moins de différentiel de pouvoir là-dedans.<sup>373</sup> (*cut*)

Nous voyons ici B. opérer un autre déplacement (« a move »), un mouvement tactique dans son propre univers conceptuel, entre les notions de communauté, de dé-corporéisation de la communication et de présence.

Dans un entretien ultérieur à la scène, H. expliquera le conflit comme un exemple révélateur d'« une différence entre eux et nous ». « Eux » se préoccuperaient de soigner, guérir, et accordent dans cette optique une large place aux arts, aux personnes et aux cinq sens. En proclamant ainsi leur souci de soigner l'autre, ils se protègent en réalité de tout risque d'implication personnelle forte – selon H. Soigner, se soucier de la santé des autres, fonctionne comme une barrière de protection et un pouvoir sur l'autre, que le colloque a mis en évidence par l'atrophie des dialogues réels. Selon H. le dispositif expérimental a été ressenti par « eux » comme un danger, en tant que système de communication visant à impliquer simplement les personnes au niveau individuel, loin de préoccupations abstraites ou curatives, d'où « leurs » exigences de définitions conceptuelles en retour lorsque H. insiste sur les relations directes de personne à personne. Toujours selon H., il s'agit là d'une différence culturelle. Bien plus tard, lors d'une présentation du cas, un membre du public, partageant explicitement les points de vue de H., commentera l'intérêt de bien analyser « leurs » manières de voir, pour savoir à quoi l'on s'affronte « si souvent ». Comment la focalisation sur les sens, le soin, et la communauté, revendiquée par B. et ses partisans peut-elle être ressentie par le parti de H. comme un exercice de pouvoir violent ? Ces notions représentent visiblement pour B. des points d'ancrages, des pôles clés de sa conception de la communication. En m'attachant maintenant à dresser la cartographie du territoire conceptuel de B. et de ses déplacements dans cet espace, je vais tenter de comprendre en quels points ou zones d'intersections entre les univers des deux protagonistes se localise leur conflit communicationnel.

---

<sup>373</sup> « I'll make a very short response: I actually felt much more an equalizer. I had the feeling there was less power differential in this ».

### *III.2. - Logique et déplacements conceptuels opérés par B.*

Selon les propos de B., la communication doit faire appel aux sens, et à la présence « totale » du corps (« full presence »). Un dispositif technique tel que celui de l'expérience risque de « décorporéiser » la communication, et « beaucoup d'éléments risquent d'être laissés de côté » si « tous les sens ne sont pas impliqués ». Que recouvrent ces mots somme toute assez passe-partout ? B. me précisera lors d'un entretien ultérieur « lorsque certains sens manquent, on essaye en quelque sorte de s'imaginer la réponse sociale adéquate, et on compense avec les autres sens (when there are certain senses that are missing, they kind to figure out the cue, the social cue for a person, then the other senses compensate) ». Ce que B. désigne comme réponse sociale, évoquée comme elle le mentionne depuis sa qualité de psychiatre, est une construction psychologique individuelle en réponse aux situations d'interactions. B. fait se rejoindre le désir de connexion, le manque d'information et la recherche de sens dans une qualité particulière de communication. Devant le manque d'information partielle due à la mise à distance de certains sens, le désir de connexion pousserait les participants, qui tendent naturellement (humainement) à être « en phase (tuned) » les uns avec les autres, à développer par compensation « certains aspects » de l'interaction, en particulier une perception aigüe de la situation de communication sur le plan humain et social, pour lui donner du sens. B. émet ces hypothèses avec une certaine hésitation, elle suppose que l'expérience a mené les participant à « considérer des aspects auxquels on ne pense pas d'habitude dans les situations sociales ( it makes you think of things you don't ordinary think of in social situation) ». Lesquels ? Elle ne le dit pas. Elle cherche à s'expliquer l'enthousiasme exprimé par les participants pour un dispositif qui présente a priori selon elle des caractères de « décorporéisation », et devrait plutôt susciter un sentiment de frustration. Le mode de communication de B. pour s'exprimer sur ces sujets est directif de deux manières. D'une part elle prend la parole au sens premier : elle la prend au vol, sans qu'elle y soit invitée plus qu'un(e) autre quoiqu'avec politesse : « if I may... ». D'autre part lorsqu'elle parle elle demande et obtient l'écoute de toute la salle, une écoute attentive et presque tendue. Elle crée cette attention particulière par la tension qui s'opère entre sa voix douce et claire, sa personne

petite, soignée et séduisante, et l'exigence de ses propos. Cette exigence peut apparaître littéralement, comme dans son adresse à H. Mais ce n'est pas une exigence d'écoute : ce qu'exigent les propos de B. c'est une exigence de pensée de la part des auditeurs, et plus précisément une exigence de suppléer des blancs dans la pensée qu'elle exprime. Son expression, même lorsqu'elle affirme ses propres opinions comme lors de notre entretien, est nuancée d'hésitations, de formules de circonspection, et de flou dans l'expression. Elle s'exprime par une série de touches imprécises, qui dessinent peu à peu un contour tranché, celui de ses intentions. Lors de notre entretien, elle développera cette attitude impressionniste d'approche progressive de son sujet par touches floues et concentriques, comme dans le passage où elle opère cette connexion entre le manque d'information, la recherche de sens et le désir :

« Alors en même temps que le manque d'information il y a un un désir de connexion et ça fait ressortir certains aspects de ... de l'interaction humaine... qui pourrait .... qui pourrait permettre de rendre l'interaction plus signifiante. Je pense que les gens en fin de compte se sont sentis plus... en phase... les gens étaient... peut-être d'une certaine façon frustrés à cause de leur désir qui n'était pas...eeeuuhhh.... qui n'était pas... immédiatement...euhh... satisfait comme dans une situation normale, il y avait un manque d'information... euh... je pense que c'était ça la base de l'expérience et à partir de là les gens ont développé soit... ont développé un sens aigu de la connexion sous différentes formes, ou bien ils en ont tiré ...hmmmm...une connaissance de ... heu... des situations ... humaines... heu... sociales »<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> "So with a lack of information there's a desire for connection it will bring out certain aspects of... of human interaction ...that would .. that would allow for ...the interaction to be more meaningful. I think people were as a result more.... Tuned... people were.. perhaps in some way frustrated because there was a desire and it wasn't ... eehhmmm... it wasn't...as... immediately...eehhh... ee... satisfied as in in normal social situation and there were gaps in information...eehh... so I think that might be the initial experience but from that people developed either .. developed a higher sense of connection in different ways, or they came away with ... hmmmm... knowledge of human.... eehh... social situation."

Par cercles concentriques elle revient sur les termes comme pour les définir plus précisément. Mais en réalité elle ajoute des couches successives qui élargissent et brouillent les notions. Par exemple au début de son intervention elle utilise l'idée d'interaction, d'abord associée à l'idée de désir de connexion puis, sans articulation logique, à la notion de l'humain sans plus de précision (interaction humaine), enfin à celle de prise de sens (interaction signifiante, meaningful interaction). Par ce glissement elle engendre sans l'énoncer un postulat essentiel, selon lequel la recherche de sens réside pour l'être humain dans le désir de connexion. Ainsi induit à partir d'enchaînements apparemment logiques et fondés sur l'observation, ce postulat tacite lui permet de décrire les sentiments et les comportements des participants : la situation anormale créée par l'expérience déçoit leur désir, ce qui les pousse à développer un sens plus « élevé » de la notion de connexion, équivalent à une connaissance approfondie des situations sociales (humaines). La boucle est bouclée : la déception du désir mène à son renforcement, et à la définition du social comme satisfaction de ce désir « humain » de connexion. Revendiqué comme l'exercice de ses compétences en psychologie et psychiatrie, cette opération d'analyse d'une expérience à laquelle elle n'a pas participé, qu'elle n'a observé que quelques instants et sur lequel elle n'a entendu que quelques commentaires des participants est pour B. le terrain d'application et de « démonstration » de sa vision du monde, le lieu d'expression de sa compréhension des bases du social et de l'humain, qui ne peuvent pour cette raison être questionnées, mais seulement confirmées.

L'écoute particulière attendue par B., l'exigence de penser qu'elle pose à ses auditeurs ne cherche pas à compenser sa propre déficience à penser par elle-même. Ce que l'auditeur est invité à faire en l'écoutant, c'est de construire la logique d'enchaînement des concepts qu'elle aligne, comme je viens de le faire, sur son invitation différée et bien après qu'elle ait parlé. Ce qu'elle demande, et qu'elle indique par touches, c'est d'avancer avec elle dans la direction qu'elle indique sans l'imposer explicitement. B. trace un chemin à suivre, non pas parce qu'il est vrai mais parce qu'il est tracé et que notre désir naturel de nous trouver en phase avec elle devrait nous le faire suivre. Exactement comme elle le décrit pour le dispositif expérimental, elle demande à ses auditeurs de suppléer aux manques d'information de son expression pour satisfaire leur désir (et le sien

propre) de « connexion à haut niveau », de mise en phase, qu'ils ne peuvent pas ne pas éprouver puisqu'il s'agit d'un désir profondément humain. L'analyse qu'elle fait du dispositif décrit en réalité son propre mode de communication, et plus encore sa conception de la signification existentielle de la communication.

De la même manière que l'analyse par H. de l'attitude de B. dénote sa propre articulation logique du concept de recherche de sens aux notions d'interaction parlée et de violence, l'expression de B. dénote sa propre articulation logique de la recherche de sens avec d'autres concepts clés : désir d'un niveau élevé de connexion entre les personnes.

Le manque d'informations « sur l'autre » est dans son schéma un point essentiel. Ce manque est moteur, il déclenche la faculté de combler les déficits de communication pour satisfaire le désir de résonance entre êtres humains. Ce qu'elle explique lors de son intervention sur « les aspects laissés de côtés si la présence totale n'est pas possible », c'est que le désir de mise en phase nécessite une information complète sur l'autre, qui s'obtient par la présence « totale » (*full presence*) et l'activation « de tous les sens ». Si les cinq sens ne sont pas impliqués, des éléments importants de communication non verbale sont laissés de côté, et la connexion entre les êtres n'est plus aussi parfaite. Les prothèses technologiques ne peuvent que limiter l'implication sensorielle. Mais la limitation n'est pas uniquement technique. Trop d'importance donnée à la parole, au langage, au discursif, contribue aussi à occulter certains aspect non verbaux de la communication. Ce que B. avance, suivant sur ce point G., un autre participant cité plus haut, c'est que ces limitations pourraient jouer un rôle moteur : devant la limitation de leur désir à se connecter pleinement entre eux, les interlocuteurs seraient amenés à développer des compétences communicationnelles compensatoires. Dans l'expérience proposée par le dispositif, l'incomplétude intrinsèque de la communication verbale<sup>375</sup>, exprimée

---

<sup>375</sup> « La parole procède de soi, et n'émerge qu'en vue de soi : c'est pourquoi, n'ayant pas d'objet, elle n'a pas de sujet. (...) À travers la question de l'incomplétude de la parole, c'est le partage de la parole qui vient en question. » Milet, J-P. (2005), « La parole incomplète », *L'art du comprendre*, n°14, p. 83-106. L'indexicalité, la dépendance de la signification au contexte, terme avancé par Garfinkel, est une autre désignation de cette incomplétude. Psychanalytiquement, « l'exercice de la parole confronte à ce qui se dérobe, insiste et trébuche dans le signifiant », ce que signale « l'Autre barré ». C'est en trébuchant (lapsus, mots d'esprit, rêves) que le sujet « châté fait du langage et croit en l'Autre ». Chottin, A., Issartel, M-H., Labridy, F., Piette Francesca Pollok, C., Dheret, J., De l'Autre de la garantie à l'Autre qui n'existe pas, *Ecole de la Cause Freudienne* (en ligne), disponible à l'adresse

par la règle « on ne choisit pas à qui on s'adresse », est le moteur qui pousse les acteurs à s'élever à un niveau plus haut de partage. B. propose ainsi que la fonction de limitation du système pousse les participants à développer d'autres modes communicationnels de « mise en phase » (« tuned »). Cette interprétation, quoique dictée par les présupposés propres à B., présente l'avantage de faire reposer l'intérêt du dispositif sur ses manques et ses limitations. Je reviendrai sur ce point. Mais un autre point est ici révélé : pour B. « communication » signifie résonance, mise en phase des participants (tuned) dans une co-présence sensorielle entière, en bref « communauté ». Le désir humain de connexion intégrale entre les êtres est le fondement de la communauté qu'elle appelle de ses vœux et non la confrontation à l'altérité irréductible. Je retrouve ici l'idée de communauté, autour de laquelle s'est cristallisé le conflit organisationnel sous des alibis culturels. J'ai montré plus haut comment B. et J. ont divergé sur l'organisation et la communication de cette communauté, en s'expliquant eux-mêmes cette divergence par les connotations culturelles différentes du terme des deux côtés de la Manche et de l'Atlantique. Ici apparaît, partagée par les mots communication et communauté, la racine étymologique *communis* : mise en commun, du proto indo européen *ko-moin*, (*ko*, ensemble, et *moin*, échange)<sup>376</sup>, c'est-à-dire : partage par tous ou par beaucoup. B. opère une opération de réflexivité sur cette notion de partage : pour elle ce qui est mis en commun est la présence, qui crée le corps collectif, communautaire, la mise en partage des corps en présence, par tous les sens activés.

La notion de communauté, dans son sens fusionnel de mise en phase des individus par un social en vibration, est bien la clé de voûte de la cosmologie propre à B.

B. est une intellectuelle, universitaire qui formule sa pensée et la communique. Elle écrit sur la violence, et mène des expériences pilotes pour la réduire. Quelques mois avant le colloque, elle a co-écrit une communication

---

internet [consultée le 04/11/2013] : <http://www.causefreudienne.net/etudier/essential/de-l-autre-de-la-garantie-a-l-autre-qui-n-existe-pas.html>

<sup>376</sup> Voir <http://www.etymonline.com/index.php?search=common&searchmode=none>, consulté le 16 juillet 2011.

intitulée *Intelligence kinesthésique – Le soin et l'éthique du foyer dans le cadre hospitalier et pénitentiaire* (Kinesthetic Intelligence, Care and the Ethics of Home in the Hospital and Ward setting)<sup>377</sup>. Cette communication fut présentée dans le cadre d'une conférence internationale organisée par le Watching Dance Project, dont l'objectif consiste en une « approche multidisciplinaire de l'empathie kinesthésique <sup>378</sup> ». Dans cette communication fondée sur le récit d'une expérimentation réelle, elle expose comment lutter contre la récidive des prisonniers en instaurant une communauté à l'intérieur de la prison, communauté regroupant prisonnier, thérapeutes et victimes. Par la proximité physique et le partage de l'expérience des victimes, en activant l'empathie par le partage des émotions, le sens du vivre ensemble peut être retrouvé et le taux de récidive à la sortie abaissé. Elle décrit ainsi les conditions de réduction de la violence : « Réduire l'exposition et la vulnérabilité aux émotions (forces, motifs, émotivité) qui stimulent les pulsions violentes, tels que les sentiments de honte et d'humiliation ; et accroître la capacité à ressentir des émotions qui inhibent la violence envers les autres, comme l'empathie pour la souffrance de l'autre et les sentiments de culpabilité et de remord pour combattre l'impulsion à faire du mal <sup>379</sup> ». Elle propose d'étendre le concept d'empathie au-delà de la relation duelle, de l'interaction en face-à-face et en miroir, et de placer l'empathie au niveau de la peau, de la vision périphérique, et du ressenti de l'expérience du groupe, en tant que corps global, ou public<sup>380</sup>.

Sens de la communauté fondé sur l'empathie, mise en phase des personnes par la proximité des corps et la mise en jeu totale des cinq sens, neutralisation de la violence par une meilleure information sur ses conséquences humaines, sont les points clés de cette expérience, qui reprennent la même logique de

---

<sup>377</sup> <http://watchingdance.ning.com/video/panel-2-kelina-gotman-and>

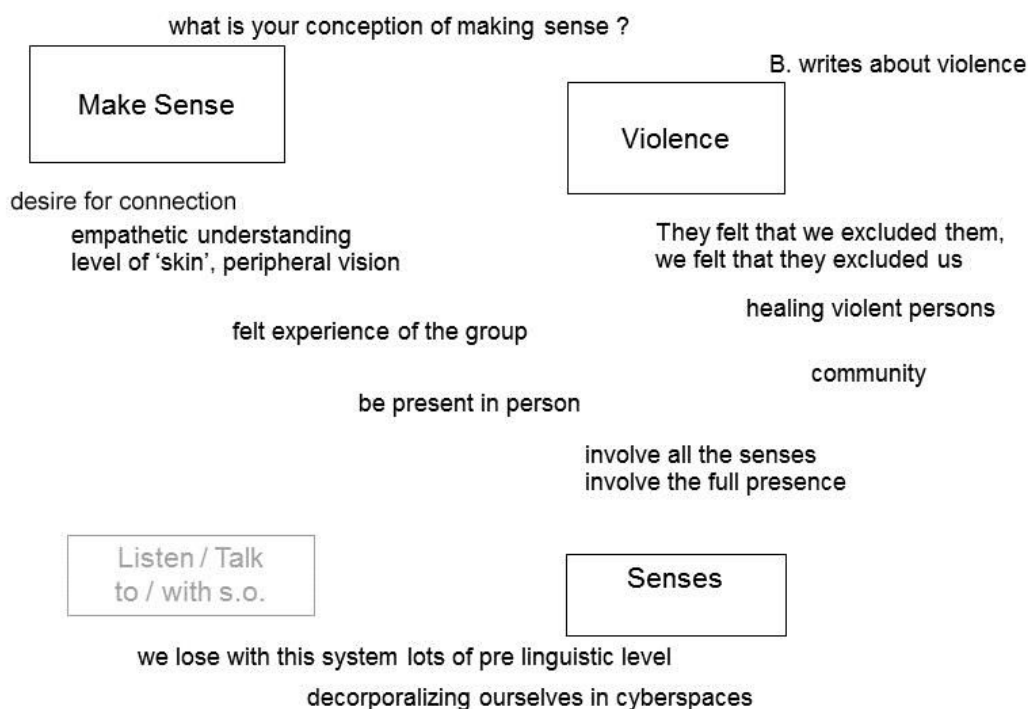
<sup>378</sup> “Taking a multidisciplinary approach to investigating Kinesthetic Empathy”, extrait du site Internet <http://watchingdance.ning.com/> consulté le 16 juillet 2011.

<sup>379</sup> “These conditions were designed to reduce their exposure and vulnerability to the emotions (the motive, or emotive, forces) that stimulate violent impulses, such as feelings of shame and humiliation; and to increase their capacity for the emotions that inhibit violence toward others, such as empathy with the suffering of others and feelings of guilt and remorse over impulses to harm others”. James Gilligan and Bandy Lee, The Resolve to Stop the Violence Project: Reducing Violence through a Jail-Based Initiative, *Journal of Public Health* 27:143-148, 2005.

<sup>380</sup> B. L., conférence Kinesthetic Intelligence, Care and the Ethics of Home in the Hospital and Ward setting, op.cit.

construction du sens par l'interaction kinesthésique des corps mis en présence au-delà ou en-deçà du langage, que B. met en jeu lors de son affrontement à H.

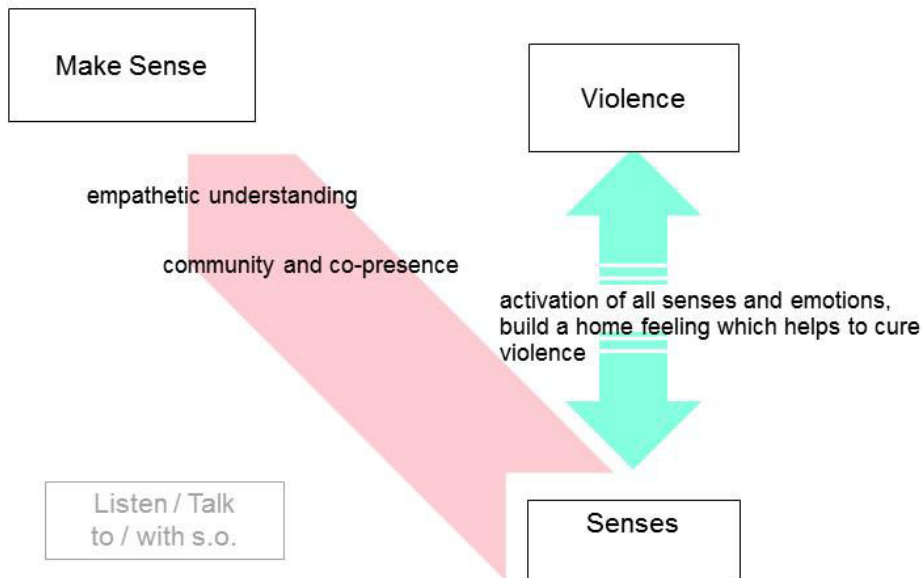
La cartographie de cette architecture logique peut se représenter comme suit :



**Figure 10** - Cartographie conceptuelle de la posture de B.

Cette construction s'articule autour de trois pôles, le faire-sens, la violence, et les sens. Le pôle de la communication orale, de l'échange de paroles, et particulièrement du mode de communication proposé par le dispositif expérimental, apparaît en creux, comme un négatif de la « positivité » à l'œuvre qui permet de combattre la violence pour mener au faire sens de l'être ensemble dans l'empathie. Les trois pôles principaux sont articulés par des relations d'opposition ou d'induction, qui peuvent se synthétiser ainsi :





**Figure 11** - Logique des déplacements conceptuels opérés par B.

Le communautaire, fondement du partage du sens par le désir d'être en phase avec les autres, dans une empathie kinesthésique, est la pierre d'achoppement de cette construction, et précisément le point d'achoppement du conflit entre les organisateurs du colloque Making Sense.

Lorsque les membres français verront apparaître explicitement l'objectif de constituer une « société du Making Sense (Making Sense Society) », communauté de partage d'une même définition de la recherche de sens, ils ne savent pas précisément quelle logique sous-tend cette envie des organisatrices. Ce qu'ils rejettent dans l'idée de communauté, ce sont ses connotations nuisibles à l'image des organisateurs et au succès du colloque. Il s'agit là d'une rationalisation d'un rejet plus profond, qui s'exprime dans les interviews que j'ai pu mener par le ton employé, les postures du corps au moment d'en parler, et les exclamations, sourires et sous-entendus. De la même manière, B. donne une version rationnelle de la nécessité d'une communauté, sans laquelle selon elle il est illusoire dans la culture anglo-saxonne de vouloir fonder une série de colloques annuels. Ces deux rationalisations antagonistes recouvrent en réalité une profonde divergence au sujet de la communication comme communauté, mise en commun, mise en partage, que je n'ai pas encore jusqu'ici explicitée, mais dont nous venons de voir à quel point elle repose chez B. sur un désir profond essentiel à la constitution de la collectivité. Son postulat de base qui

pose un désir naturel de « mise en phase » des personnes, accompagné de l'insistance sur des formes de communication non verbale, diverge radicalement du pivot logique posé par H. Pour explorer cette divergence de fond au sujet de la nature des échanges et de la production de sens, je vais me tourner vers l'ensemble des communications entre tous les membres du comité d'organisation, pendant les mois de préparation du colloque. Non seulement ces échanges participent du contexte de compréhension du différend opposant H. à B., mais ils en présentent comme un reflet : sur une durée beaucoup plus longue, mais de façon encore plus abrupte, ces échanges se sont eux aussi soldés par une rupture du comité d'organisation en deux factions inconciliables. Sans les réduire à deux camps dont il s'agirait de tracer les lignes et déterminer les partisans, je vais chercher à décrire comment s'y enracinent les oppositions que j'ai repérées jusqu'ici.

### *III.3. - Logique(s) générale(s) du comité d'organisation*

La communication au sein du groupe des organisateurs se présente très différemment de la communication conflictuelle entre H. et B. Des échanges nombreux, prolixes, fréquents, impliquent les huit membres du groupe. Messages brefs, longs développements, argumentations, suggestions, critiques, messages formels ou spontanés, informations, détails personnels, toute une panoplie de registres est déployée pendant les sept mois observés (décembre 2009 à juin 2010). Tenus par leur objectif d'organiser le colloque d'octobre 2010, tous cherchent l'accord plus que le désaccord. Pourtant ces échanges fournissent peu à peu la trame d'un différend insurmontable entre deux blocs au sein du comité d'organisation, de la même manière que le différend entre H. et B. ne sera pas dépassé.

Les groupes s'opposent sur des conceptions diverses, dont il est difficile de savoir lesquelles ont finalement causé l'éclatement : idée de communauté, notion de hiérarchie, fonction de l'art, ... . Beaucoup moins violent dans la forme que le conflit entre B. et H., le divorce entre les deux blocs d'organisateur n'en sera pas moins radical. Les deux événements ne coïncident pas, l'explosion du comité organisateur surviendra plus de deux mois après celle entre B. et H. Mais J. s'y

réfèrera comme un facteur déclencheur. B. est à nouveau fortement impliquée dans ce second conflit, face au groupe des français dont fait partie J.

Pour dessiner le paysage des notions mises en jeu tout au long de la communication entre les membres organisateurs, je considère l'ensemble des énoncés échangés par courrier électronique pendant l'organisation du colloque entre octobre 2009 et juin 2010, ainsi que les échanges entre fin octobre 2010 et février 2011<sup>381</sup>.

Ma méthode d'analyse de ces échanges consistera à compiler les énoncés recueillis par thèmes, et à les ranger visuellement en respectant la proximité que leur ont donnée les interlocuteurs. Je dessine ainsi une cartographie conceptuelle plus qu'une chronologie temporelle. C'est une propriété des réseaux de partage qui créent des « communautés virtuelles », en vertu de la qualité d'auteur et d'éditeur de tous les lecteurs-interlocuteurs, par la diffusion globale simultanée, par la possibilité de réaction instantanée et visible à tous (ou non), que de permettre l'expression d'un état d'esprit plus ou moins partagé (le *groupmind*), que l'on peut dès lors, en s'appliquant à trier les messages échangés, saisir ou plutôt circonscrire<sup>382</sup>. Au lieu de traiter les échanges comme des maillons sur la chaîne chronologique, je les traite comme des zones dans un tissu de relations. La ligne du temps se projette ainsi sur le plan de l'imaginaire, dans un espace polarisé par les quatre notions phares déjà apparues : le *making sense*, la violence de la réification et de l'exclusion, la variété des modes d'écoute et de dialogue, l'importance des cinq sens. Dans cet espace ainsi polarisé se déposent tous les énoncés recueillis traitant d'idées, de concepts abstraits, de convictions, de motivations, à l'exclusion des phrases simplement informatives ou pratiques. En réglant la position de ces énoncés entre eux selon leur proximité de contenu, une organisation des notions apparaît, qui permet de visualiser leurs enchaînements logiques et de comprendre les stratégies de discussion des uns et des autres comme des déplacements dans l'espace des énoncés possibles et prononcés. Par cette représentation graphique, j'escompte

---

<sup>381</sup> 161 courriers électroniques provenant des huit organisateurs.

<sup>382</sup> "When you create a public blackboard, you make everybody a publisher or broadcaster of text. When you begin to sort the messages, you get into groupmind territory, for what you are structuring is a collective memory for many people to communicate with many others". Howard Reingold, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, MIT Press, 1993. Disponible sur la page <http://www.rheingold.com/vc/book/4.html> [consultée le 08/05/2014].

voir apparaître des regroupements, des variations de densités, qui éclaireraient les logiques de circulation entre les pôles du conflit, l'arène où s'affrontent deux formes de partage de la parole.

Les énoncés traités ayant tous été échangés dans le cadre de la communication entre les membres du comité d'organisation, ils ont une double signification : ils servent à communiquer, et en même temps ils commentent l'organisation idéale d'un groupe en vue de faire-sens. La carte obtenue dessine ainsi la conception que se font les organisateurs du partage de la « parole » en même temps qu'ils le pratiquent. Sans que je m'étende sur la question, ce sont ici les courriers électroniques qui font figure de paroles ; le statut des

échanges virtuels, surtout lorsqu'ils ont lieu sous forme de conversations continues de type « blog » ou d'envois à une « mailing-liste » comme dans ce cas, se rapproche de celui des échanges parlés<sup>383</sup>.

(voir la cartographie des verbatims page suivante)

---

<sup>383</sup> « Des dizaines, des centaines de milliers de conversations se déroulent dans les formes les plus locales de la communauté virtuelle (...conversations, tens and hundreds of thousands of them, are taking place in the most local variation of virtual community technology)”, ma traduction, Howard Rheingold, op.cit.



**Illustration 35** : Philippe Mairese, *Quadrilobe du sens*, esquisse préparatoire, 2012. Dessin numérique.

WE DEAL WITH TRUTH  
 MAKE SOMETHING EXTENSIVELY AND EXPANSIVELY SENSIBLE AND APPLICABLE  
 METHOD OF THINKING TOGETHER  
 A GREATER UNDERSTANDING OF EACH OTHER'S PERSPECTIVES AND A DEEPENING OF BONDS  
 BRING FORWARD A DYNAMIC AND ACCESSIBLE UNDERSTANDING OF THE WORLD  
 STRUCTURED SHARING OF IDEAS  
 FIND A COMMON LANGUAGE BETWEEN THE PHENOMENOLOGICAL, CREATIVE PRACTICES OF MAKING SENSE AND THE NOEMATIC, REFLECTIVE PROCESS OF MAKING SENSE OF A CREATED OBJECT  
 BY BEING CREATIVE AND MAKING ART, PEOPLE CAN BUILD AND SHARE A COMMUNITY AND HAVE A VOICE TO STATE AND EXPRESS THEIR NEEDS, DESIRES AND DREAMS  
 ART TO CONSTRUCT AN INTERFACE BETWEEN THE DIFFERENT WAYS THAT WE ENCOUNTER THE WORLD  
 THE DIPLOMATIC AND THERAPEUTIC RESOURCES THAT ARE MADE POSSIBLE BY THE PROCESS OF ARTISTIC CREATION.  
 LA SOCIÉTÉ DES PRATICIENS DE "MAKING SENSE"  
 WE HAVE TO FIND A WAY TO WORK TOGETHER  
 WOULD YOU PLEASE HELP MAKE THIS HAPPEN?  
 WE EACH AS HUMAN BEINGS REPRESENT A LOCUS OF A PROBLEM AS WELL AS THE SOURCE OF A SOLUTION FOR SOCIETY  
 SHARE OUR "SENSE" OF THE SPACE IN BETWEEN, TO RE-EMBODY OURSELVES IN A SHARED SPACE  
 PHILLOSOPHICALLY/THEORETICALLY SPEAKING I AM INTERESTED IN IMMEDIATE, NOT TRANSCENDENCE IN RELEIZIAN TERMS.  
 LA DIFFÉRENCE SERAIT DES CONCEPTIONS DIFFÉRENTES PLUTÔT QUE DE LA LANGUE  
 DECONSTRUCT THE DIVISION BETWEEN THE SENSES AND THE INTELLECT  
 DÉPASSER LE CLIVAGE ACTUEL ENTRE THÉORIE ESTHÉTIQUE ET PRATIQUE ARTISTIQUE  
 THE SIXTH "SENSE" -- THAT IS, A SENSE OF THE SPACE AND TIME AND SENSATIONS BETWEEN THINGS -- WHERE RELATIONSHIP AND TRANSFORMATION OCCUR  
 STEER THIS CONVERSATION AWAY FROM INTIMIDATION OR CHALLENGES  
 THE MISSION STATEMENT IS THE PIVOTAL PORTION THAT WILL REPRESENT OUR PHILLOSOPHICAL POSITION IN ANY FORM OF COMMUNICATION  
 TOO MANY "PETITS MALENTENDUS"  
 NOUS DISONS TRÈS PRÉSENTÉMENT CE QUE NOUS FAISONS.  
 MAIS PAS ASSEZ DOUT NOUS SOMMES ET QUELLE EST NOTRE PHILOSOPHIE  
 (TU VOULÉ DE QUE NOUS FAISONS...)  
 EXPLOREZ NOS AYS PAYS ANCHORAGE SANS ÊTRE MAL COMPRENS  
 MISUNDERSTANDINGS WE CAN CLEARANCE WE HAVE ALL OUR REASONS TO BE HERE  
 J'AI BIEN PARLÉ MES AMIS, MAIS ON N'A PAS LES RESSOURCES DE TOUS  
 CLEAR THE FEELINGS THAT ACCUMULATE AS A RESULT OF A LACK OF DISCUSSION  
 HAVING THESE DISCUSSIONS OUT IN THE OPEN IMMEDIATE AND LONGER TIMES FOR DISCUSSIONS  
 WOULD BE FAR MORE PRODUCTIVE THAN JUST BEING POLITE ON THE SURFACE  
 THE WORST AND LEAST COLLABORATIVE IS TO REMAIN SILENT  
 WE DON'T HAVE TO CROSS BETWEEN MORES OF DOING AND THINKING THROUGH AESTHETIC THEORY AND ARTISTIC PRACTICE.  
 NOUS DISSOCIER NOUS-MÊMES DE NOS IDÉES POUR POUVOIR ARRIVER À DES LIENS COMMUNS  
 EMPHASISE THE ENTITY OVER THE MEETINGS  
 TO OPEN AND INVIGORATE THE ACADEMIC SYSTEM -- TO TRANSCRESS BOUNDARIES --  
 STEP OUT OF THE LIBRARY AND GET OUR HANDS DIRTY  
 IT IS CRITICAL THAT NO ONE TAKE ANYTHING PERSONALLY  
 COMING TOGETHER  
 A COMMUNITY THAT, WITH TIME, SHARES A COMMON LANGUAGE  
 BUILDS ON A DYNAMIC THOUGHT PROCESS, AND STRENGTHENS IN RELATIONSHIP  
 THE PARTICIPANT AS A POTENTIAL MEMBER  
 FORM AN OFFICIAL COLLECTIVE  
 A REASON WHY THEY HAVE BEEN REJECTED FROM THE MAINSTREAM  
 BUILD FROM ALL OUR CONNECTIONS A COMMUNITARIAN PRACTICE  
 A DISTINCT DESIRE FOR A COMMUNITY  
 EMPHASISE OUR CONNECTIONS WITH "NAMES" -- BECAUSE THERE IS A REASON WHY THEY HAVE BEEN REJECTED FROM THE MAINSTREAM  
 BUILD FROM ALL OUR CONNECTIONS A COMMUNITARIAN PRACTICE  
 A WAY OF BEING IN THE WORLD AND MAKING SENSE OF IT FOR THOSE WHO ARE PETRIFFED AS SO MANY OF US ARE IN TRUTH  
 NOT TO SOUND LIKE TYPICAL ACADEMICIANS WHO JUST REFER BACK TO THEMSELVES  
 NOUS DEVRIONS NOUS BASER SUR LA PENSÉE DES AUTRES AUSSI BIEN QU'ETRE NOUS-MÊMES  
 LA PRÉVENTION DE LA VIOLENCE (LA PSYCHIATRIE)  
 ALL REIFICATION IS A FORGETTING...  
 A LA PLACE D'UN AUTRE  
 JE SUIS CONSCIENTE D'ÊTRE D'UN AUTRE CHAMPS (L'AMPSYCHIATRIE)  
 COMME VOUS SAVEZ, JE SUIS DANS UN DOMAINE DIFFÉRENT  
 OUFEN AUCUN CAS QUELQU'UN NE PARLE  
 A LA PLACE D'UN AUTRE  
 I FEEL THE NEED TO SPEAK UP LOUDLY AND TO TRY, JUST SO THAT THE MORE TIMID AMONG US DO NOT LOSE VOICE  
 (UNE FALLE DE LA PENSÉE CONTINGENTE ET D'UN MÔRRE L'INSTORRE)  
 SPEAK FOR PEOPLE WHO MAY STRUGGLE AT TIMES BEHIND THEIR SILENCE  
 THOSE WHO HAVE BEEN LOST ARE LOST ALREADY.  
 THOSE WHO HAVE BEEN LOST ARE LOST ALREADY.  
 THOSE WHO HAVE BEEN LOST ARE LOST ALREADY.

Les énoncés physiquement proches, concernant les mêmes notions peuvent alors être regroupés en zones, tracées sur la carte. Les zones contigües signalent des transitions logiques (selon les locuteurs). Par exemple, le désir de communauté fait sens à condition d'éviter l'élitisme et de fonder une structure non hiérarchique où tous peuvent créer et s'exprimer. « Making sense is to do away with the hierarchy of hero-worship and create a common ground on which we are all equal and we all have a space for expression ». Ou encore : dans le but de créer une communauté, maintenir les liens dans le temps pour penser ensemble et transgressivement, grâce à la création artistique et à ses ressources thérapeutiques.

J'obtiens ainsi la cartographie des zones conceptuelles mises en jeu dans la communication du groupe des organisateurs pendant la préparation du colloque Making Sense :



**Illustration 36** : Philippe Mairesse, Cartographie des zones conceptuelles du conflit, 2012. Dessin numérique.

Sur la page suivante cette carte par zones est superposée aux treillis des énoncés.



Illustration 37 : Philippe Mairese, *Quadrilobe du Sens*, esquisse préparatoire, 2012. Dessin numérique.

### *III.4. - Zones de malentendus*

Une première zone de malentendu concerne précisément le rôle de la discussion pour la production du sens. Les discussions sont principalement décrites comme problématiques, de plus la zone des « discussions problématiques » n'est que très faiblement connectée aux autres. Cette zone consacrée à la question de la discussion et des échanges, ne comporte pas d'énoncés positifs. Le seul lien, ténu, réside dans la langue, dans laquelle s'incarne la pensée, dont la maîtrise permet la justesse mais qui représente une barrière de compréhension et une source de malentendus.

« La différence surgit des conceptions différentes plus que de la langue » ; « dépassons toutes les petites dissensions et ambiguïtés liées au langage, à l'ego et au dialogue interdisciplinaire » ; « chacun de nous, en tant qu'être humain, représente à la fois un problème et la source d'une solution pour la société ».

Aucun énoncé n'exprime un lien entre la discussion, la langue, le dialogue et le faire-sens. On retrouve ici la relation étrange entre le faire-sens et la discussion, qui chez H. se traduisait par une double affirmation : « ça a voir / ça n'a rien avoir avec faire sens ».

Une deuxième zone de malentendus possibles ne tient pas aux modes de discussion, mais à des conceptions clés quant à l'individu, au groupe et à leurs rapports mutuels. En rapport avec l'idée que les dissensions individuelles sont dues à l'ego et au langage, une source de malentendus résiderait dans l'idée d'élitisme et d'inégalité. En dernier ressort, les malentendus sont attribués à une place trop grande faite aux egos, et doivent être combattus par la formulation claire des idées de bases tolérables ou non par le groupe (« agréer entre nous quelles conceptions nous accepterions et quelles nous n'accepterions pas » ; « certains avaient apporté des idées différentes et des ressources qui auraient pu être une force, si seulement nous nous étions mis d'accord sur les prémisses de bases »), et par la confrontation ouverte. Je comprends maintenant les raisons pour lesquelles B. interpelle H. sur sa définition du faire-sens : cette attitude interrogative pressante doit probablement beaucoup plus aux conceptions de B.



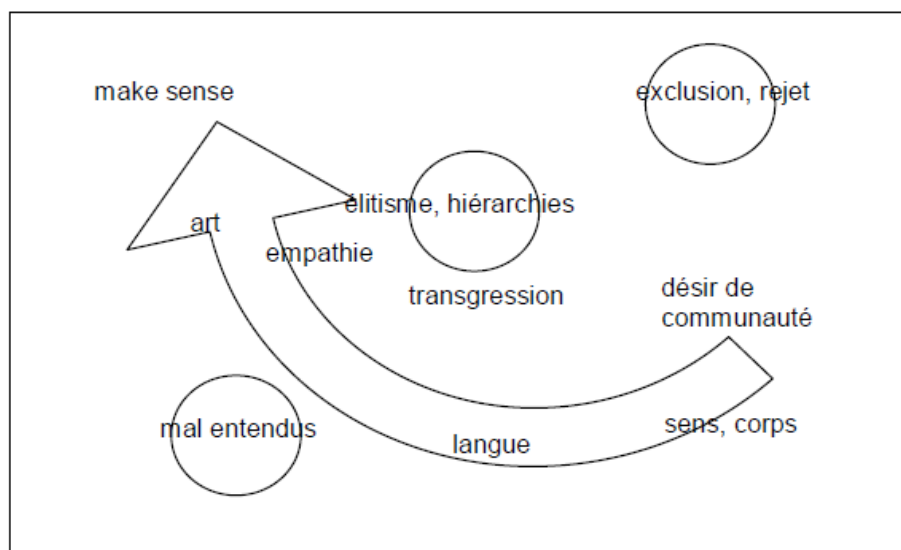
quant aux règles de la communication, qu'à une intention particulièrement dirigée contre H. mais cette explication était hors de portée de H., ou de quiconque ne partageant pas les conceptions de B.

Selon L., une autre voie de résolution des malentendus et de construction du faire-sens est ouverte par les ressources « diplomatiques » de l'art, qui apparaissent dans la zone contigüe au faire-sens. L'art, empathique et thérapeutique, transgression qui contourne les hiérarchies élitistes, est un antidote aux malentendus. Les contigüités entre les zones lexicales produisent des phrases comme : L'art comme interface entre les différentes visions du monde, acte de réflexion qui engage autant les sens que l'intellect, permet le faire-sens d'une communauté où chacun peut s'exprimer et rencontrer le monde. Dans cette conception, la discussion a peu de place, et est remplacée par l'engagement de l'individu dans la création.

B. et L. se complètent par la solution qu'elles voient dans l'art aux impossibilités de faire-sens par la discussion.

Finalement la représentation que se font B. et L. de la communication, orientée vers le faire-sens, consiste en un champ de concepts connectés, et regroupés par zones de glissements et des transitions. Entre les écueils des discussions problématiques, des egos élitistes et de l'exclusion sélective, un chemin se dessine, qui mène la communauté au faire-sens ensemble, grâce à l'intégration des paroles des oubliés et en passant par l'art et ses vertus empathiques, thérapeutiques et diplomatiques.

Sur la représentation suivante, la flèche indique le mouvement vers le faire-sens, qui contourne les écueils de l'élitisme, du rejet et des malentendus.



**Figure 12** : Champ conceptuel du conflit Making Sense.

Un terme n'apparaît pas dans cette carte conceptuelle de la communication du groupe : le mot violence n'est jamais énoncé. À la place qu'il occupait sur les schémas précédents, on trouve les notions d'exclusion, de rejet, de réification. Inversement, le terme d'art fait son apparition et éclaire de façon concrète la notion de « compréhension empathique ».

Cette cartographie permet de visualiser les différents concepts mis en jeu dans divers stades des échanges et des entretiens, et de comprendre les logiques en présence, et les affrontements.

Comme toute carte, elle est fautive.

Elle ne dessine que la vision de B. et L. Projection de leur organisation rêvée de la communication, elle ne prend en compte les pensées des autres qu'à contre-jour, en creux. De l'ordre du hors champ, du hors cadre, du hors carte, ces territoires vierges, comme sur les cartes anciennes on laissait des blancs là où personne n'était encore allé, m'évoquent le rôle de H. : absent des échanges précédents et pourtant affrontant B. publiquement, serait-il le représentant de la pensée exclue ? Parlerait-il en hérault, défenseur de positions dont il n'est pas rendu compte ailleurs ? H. le héros envoyé pour combattre la reine ? Leur affrontement éclair dans l'arène des regards et des oreilles des autres membres (tous sont présents lors de leur altercation) se colore d'un héroïsme et d'une

théâtralité qui dépassent leurs personnalités et leurs egos, pour se donner comme la scène symbolique où se jouent des enjeux trop grands pour être abordés autrement. Ils avaient raison, ce n'est pas une affaire personnelle. L'art, la représentation, la fiction jouée par le réel, font irruption en plein débat académique sur le faire-sens et lui donne toute son ampleur. Ce moment suspendu qui tonna comme un orage violent et bref dans l'atmosphère consensuelle et tiède des deux journées du colloque, fut peut-être un véritable moment de création, un instant de mise en représentation de la réalité sociale, démontée, reconstruite et exposée aux yeux de tous. Redonnant une voix au sensible exclu des cartes officielles, reconfigurant les places et les pouvoirs, certes à la manière des arts pauvres et des pratiques de rue, la performance que H. a joué avec l'aide de B. était de l'ordre de celle présentée la veille par le groupe Parkour : athlètes des cités parcourant les architectures du Centre Pompidou et de l'Ircam, ils se jouaient de la pesanteur et des interdictions institutionnelles, replaçant leurs corps en des points incongrus, tenant en équilibre le risque et le jeu. À distance égale de la soumission et de l'émancipation, ils nous avaient démontré<sup>384</sup> que la reconfiguration du situé en un insituable, en un geste, une course, est possible, à condition de passer par le repartage du sensible. Ce groupe d'artistes issu de zone péri-urbaines se font les hérauts de pratiques marginales qu'ils amènent sur la scène sociale où se jouent les valeurs, comme H. se fit le héraut d'une pensée exclue de la scène – microscopique – où se jouait la valeur des idées à l'aune de la reconnaissance des pairs. Que cette scène sociale locale se soit nommée Making Sense donne sa saveur à la performance : sur la scène du faire-sens, les partisans du dialogisme rompent les ponts avec les communautaristes.

Pour aller plus loin il est nécessaire de compléter cette carte dans ses zones creuses, qui signalent le défaut d'expression des conceptions continentales face aux organisatrices. Le moyen : y ré-introduire les concepts convoqués par H.

---

<sup>384</sup> J'emploie ici le terme au sens de Garfinkel : "démonstrations" plutôt qu'expérimentations désignant une aide pour l'imagination – de plus, un des sens anglais du mot démonstration est "manifestation" (revendications collectives sur la voie publique). Voir ma note 315 p 225.

Rappelons-nous : H. postule comme pôle d'équilibre entre violence et sens, les échanges « entre les uns et les autres », où le terme « autres » signale l'altérité, alors que l'expression de B., « être en phase les uns avec les autres », dépasse l'altérité par l'accord des sens. Pour H. la communication dialogique est faite d'écoute et de parole alternées, mais H. n'emploie jamais de terme évoquant la résonance, la mise en phase, la connexion des êtres. L'écoute n'est pas pour lui cette qualité de reconstruction d'une pensée en pointillé, ni la reconnaissance d'un accord d'idées. L'écoute à laquelle il se réfère n'est pas une empathie ou une compréhension entière, c'est une « exploration de possibilités ». Il se réfère au dialogique dans l'acception baktinienne ou deridienne du terme, dia-logisme des *logos*, des textes qui co-existent dans leurs 'différences' et dans leur intertextualité. Il a par exemple écrit un article sur le dyslogistique opposé au eulogistique<sup>385</sup> (le dépréciatif opposé à l'appréciatif), arguant que les individus choisissent souvent une communication défectueuse, menant au dysfonctionnement de leur système d'information. Un autre point de divergence se focalise autour du fait de prendre position, d'affirmer sa position face à l'autre, de chercher à l'imposer, de s'y ranger ou de s'y affronter. Ce point est essentiel pour B. qui voit dans l'énoncé d'une prise de position le point de départ pour une mise en phase, la condition de l'accord de la communauté qui s'agglutine autour d'un fonds commun : « Nous devons acquérir la certitude que nos idées sont claires et méritent qu'on se regroupe, même si on n'est pas une structure hiérarchique il faut se mettre d'accord sur cette hypothèse de base avant de déclarer qu'on se regroupe (rire) au lieu de simplement regrouper des gens au hasard parce qu'alors surtout si c'est non-hiérarchique c'est... ça se traduit par beaucoup de tensions et on ne peut même pas se mettre d'accord sur les choses les plus simples<sup>386</sup> ». H. au contraire exprime clairement que c'est

---

<sup>385</sup> Hugo Letiche and Lucie van Mens, Dyslogistic Information Ecologies, *Management Learning* 2003 / 34; pp. 329-347.

<sup>386</sup> "we would make sure that our ideas were clear, deserve why we are coming together, and even though we're not hierarchical you do need to agree to this basic requirement before you agree to join (rire) instead of just random people getting together and then because of non-hierarchical it's a... a lot of tension because you can't even agree on the most basic things". Interview B.

précisément parce qu'il ne s'agit pas de prendre position que le mode de communication de l'expérience fait sens.

Pour H. le mode de communication permis par le dispositif expérimental, dialogique, exploratoire des possibilités de connexion à de nouvelles 'différences', se détache fortement du mode de communication installé par B. et par le colloque. C'est par contraste entre les deux qu'il peut énoncer sa critique de la « violence » exercée par B. Pour B., qui n'a pas participé au dispositif expérimental mais s'en fait une idée, la communication verbale, écrite ou orale, ne joue pas le rôle principal dans le jeu social. Elle accorde une place plus importante au non verbal, au corporel, aux cinq sens (et, donc, à l'art, qu'elle conçoit comme l'archétype de la communication non verbale et de la résonance entre les individus). Elle considère les échanges langagiers comme un moyen d'établir l'accord de base de toute communauté : accord sur le faire-sens empathique du collectif, partage sensible des présences au-delà ou en-deçà des mots. Dans cette optique, communiquer c'est d'abord adresser à l'autre la question essentielle : es-tu d'accord avec moi sur l'accord de base qui fondera notre communauté, ou bien c'est vérifier que cet accord est partagé, par des séries d'envois d'énoncés-tests et de réponses- vérifications.

La zone de « discussion problématique » pour B. correspond ainsi pour H. à une zone de dialogisme<sup>387</sup>, d'écoute ouverte. Le « mal entendu » est renversé en « bien s'écouter ».

La zone de l'exclusion et du rejet selon B., située à l'emplacement de la zone "violence" dans les premières cartes, comporte des énoncés sur la place occultée de ceux qui ne parlent pas, mais aussi des énoncés sur la nécessité de parler à leur place. Présentée par B. comme une tâche salvatrice ( « J'éprouve doublement, triplement le besoin de parler, au nom des plus timides d'entre nous, pour qu'ils ne perdent pas leur voix »<sup>388</sup>, « parler pour ceux qui se battent peut-être, parfois, derrière leur silence »<sup>389</sup> ), elle est contredite par une autre injonction de cette zone : « qu'en aucun cas quelqu'un ne parle à la place d'un

---

<sup>387</sup> H. dans ses écrits crée le concept de "diologisme", logique duelle pourrait-on traduire, logique de la "désambiguïté" (« the logic of disambiguation »)

<sup>388</sup> « I feel the need to speak up doubly and triply, just so that the more timid among us do not lose voice ».

<sup>389</sup> « speak for people who may struggle at times behind their silence ».

autre » donnée comme condition à la bonne communication. La nature du conflit entre ces injonctions s'explique par la définition posée très tôt dans les discussions : « Toute réification procède d'un oubli (all reification is a forgetting) » (qui est une citation de Herbert Marcuse reprise dans le Manifeste du site Making Sense Colloquium<sup>390</sup>). N'oublier personne, donner sa place à tous, laisser chacun parler en son nom, parler à la place des oubliés : la logique de la série est fragile. Au lieu de dire « parler pour les autres », il suffit de dire par approximation : « parler à la place des autres », et tout le contraire advient : « les autres » deviennent des objets. Cet enjeu crucial apparaîtra dans les échanges, sans être résolu de façon satisfaisante, et deviendra un des points de conflit ultérieurement :

« Je suis un peu ennuyé par cette notion d'atteindre les «Autres ». Je pense que nous sommes tous des « Autres » nous-mêmes, quel que soit la formation qu'on a ou qu'on n'a pas traversée. Je pense que la notion de former une communauté fermée est plus inquiétante qu'autre chose (et je la vois comme une question complètement distincte de celle de l'élitisme) »<sup>391</sup>.

« Nous avons été plutôt secrets et clandestins jusqu'ici, et ceux qui ont répondu présent dès le début pourraient se demander pourquoi nous ne les avons jamais inclus dans les discussions ; c'était pour des raisons purement logistiques, pas pour des raisons de supériorité. Je dois dire que je suis plutôt surprise quand j'entends les mots « chercher à atteindre des « autre » qui ne seraient pas sur un pied d'égalité avec nous ». Est-ce que c'est ça qu'on pense ?

---

<sup>324</sup> « L'art ne change pas le monde, mais il peut contribuer à changer la conscience et les pulsions des femmes et des hommes qui pourraient changer le monde. [...] "Toute réification procède d'un oubli". L'art combat la réification en faisant parler, chanter, peut-être danser le monde pétrifié. Oublier les souffrances passées et les joies passées oblitère la vie sous un principe de réalité répressif. Par contraste, se souvenir c'est stimuler et motiver pour la conquête de la souffrance et la permanence de la joie ». ("Art cannot change the world, but it can contribute to changing the consciousness and drives of the men and women who could change the world. [...] 'All reification is a forgetting.' Art fights reification by making the petrified world speak, sing, perhaps dance. Forgetting past suffering and past joy alleviates life under a repressive reality principle. In contrast, remembrance spurs the drive for the conquest of suffering and the permanence of joy.)" Disponible en ligne à l'adresse internet : <http://makingsensecolloquium.com/manifesto/> [consultée le 09/12/2013].

<sup>391</sup> « I'm a bit worried about this notion of reaching out to 'others'. I think we all are 'others' ourselves, through or not through whatever training we have undergone. I think that the notion of being a closed community may be more worrisome than anything else (and see it as a wholly separate issue from that of elitism) »

Je crois qu'il est urgent de mettre ça au clair, parce que ce à quoi on croit se manifeste dans nos comportements »<sup>392</sup>.

« L'élitisme est un réel problème dans le monde de l'art aujourd'hui, et, faisant nous-mêmes parties de l'élite, j'ai le sentiment que nous devons faire un effort conscient pour chercher à atteindre les « autres » et pour s'engager avec eux d'une manière non condescendante, collaborative et avec curiosité »<sup>393</sup>.

La question de l'élitisme apparaît conjointement liée à celle des hiérarchies. Ici encore la carte doit être complétée. La notion opposée à l'élitisme est celle d'une structure non-hiérarchique accessible, ce qui provoque la perplexité du côté français : « Je n'ai jamais entendu parler de "colloques non hiérarchiques" et je ne vois pas bien comment faire passer cette notion en français. Il me semble que, par définition, un colloque n'implique pas la notion de "hiérarchie". »

Quant au « faire-sens » de la carte, il est celui vers lequel tendent B. et L. (production de sens, signification(s) : « making sens »). Ce n'est pas le « donner sens » dont se réclame H., et qu'il oppose au « making sense ». Ce « donner sens », a-t-il expliqué lors de son conflit avec B., est lié à cette manière de parler l'un à l'autre, en explorant des possibles et des différences : c'est un dialogisme au sens de Bakhtine, qui ne se situe pas du côté de l'empathie mais du côté de l'échange, l'écoute (éventuellement le malentendu), le dissensus.

Enfin, le terme « art » qui figure sur le schéma provient des multiples énoncés de B. et L. sur l'importance de l'art et de son « langage non verbal » qui permet l'empathie. Or, si pour H. et J. également l'art est tout à fait important, ils ne l'ont pas convoqué comme tel. Il reste à éclaircir où ils le placent, et s'il est de même nature que l'art de B. et L.

Cette cartographie est basée sur les proximités et les porosités de langage des protagonistes. Elle demande à être reprise d'un point de vue conceptuel, afin d'examiner si elle suit une logique indépendante des fluctuations d'expression, ou des pondérations disproportionnées entre les expressions des uns et des

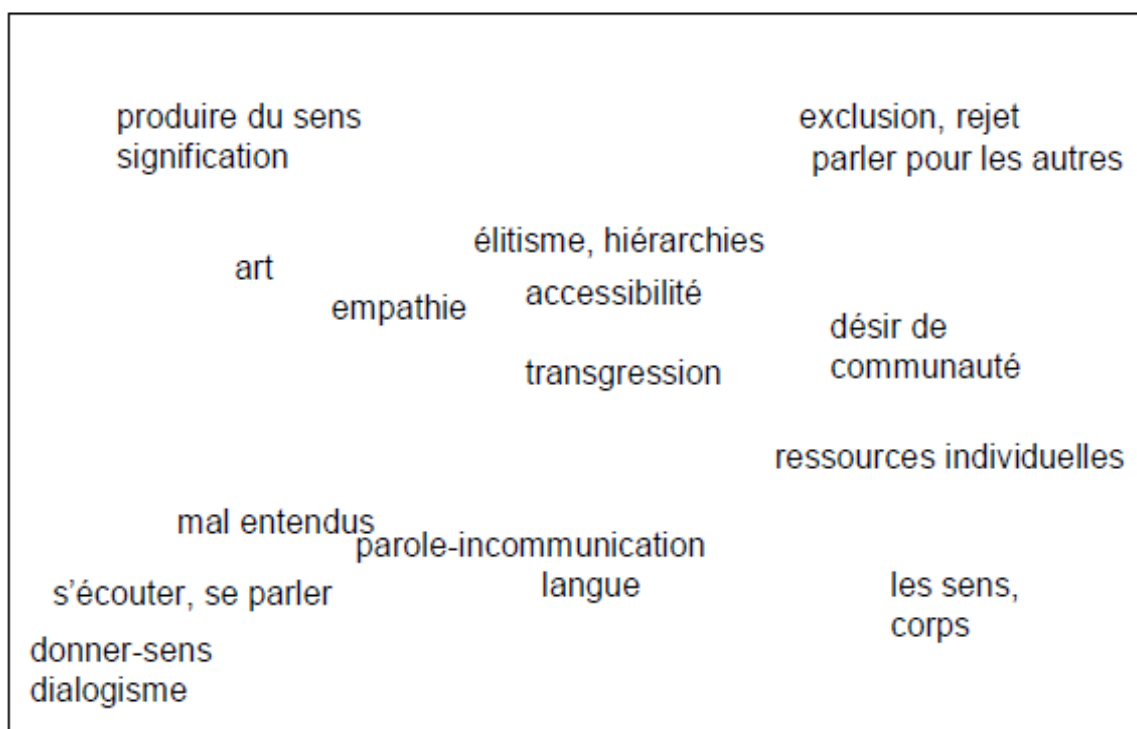
---

<sup>392</sup> « We have been quite closed and clandestine so far, and those who have responded from the start might wonder why we have never included them in the discussions; it was purely for logistical reasons, not superiority. I am rather a little surprised, if I may, at the statement: "chercher à atteindre des "autres" qui ne seraient pas sur un pied d'égalité avec "nous".' Is this what we believe? I think that this is what would be most urgent to clarify, as what we believe will come through in the way we behave. »

<sup>393</sup> « Elitism is a real problem in the art world today, and being of the elite ourselves, I feel that we need to make a conscious effort to reach out to "others" and to engage them in an inquisitive, collaborative, and non-condescending manner. »

autres. Cette disproportion est en faveur des points de vue de B. et L., qui ont été beaucoup plus volubiles unilatéralement, dans les échanges dont j'ai pu avoir communication, ce qui s'explique par leur forte volonté à faire s'expliquer les choses, à définir et à produire des significations, qui les pousse à beaucoup énoncer, au contraire de J. et H. qui attendent soit des décisions, soit d'être dans une situation d'écoute et de dialogue alterné pour s'exprimer, jamais très longuement.

*III.5 - Géographie complète des notions clés mises en jeu par les membres du comité d'organisation du colloque « Making Sense »*



**Figure 13** - Géographie complète des notions clés mises en jeu lors du conflit.

Sur ce dessin je vais maintenant procéder à quelques arrangements, rapprochements, repositionnements, qui réparent les approximations de ma première cartographie.

D'abord les termes « empathie » et « corps, cinq sens » ne sont éloignés sur la même diagonale que par l'articulation très détaillée qu'en ont donnée B. et L., alors que conceptuellement ils sont très proches : l'empathie selon elles correspond à la communication immédiate entre les êtres résultant de la



sensorialité physique, non des mots. Il s'agit d'une empathie de communion, d'immédiateté, la capacité à se mettre à la place de l'autre, d'éprouver ses désirs et d'y répondre comme à ses peurs, la sorte d'empathie qui relie la mère à son enfant en bas âge selon Winnicott. En ce sens, une des communications au colloque Making Sense est révélatrice, qui portait sur les neurones-miroirs<sup>394</sup> : l'appui sur les sciences cognitives étaye la conception d'une empathie corporelle immédiate, inscrite dans l'écho physique des corps les uns avec les autres. Le terme est issu de celui d'*Einfühlung* créée par Robert Vischer<sup>395</sup>. L'*Einfühlung* décrit à l'origine un mode de perception des formes (et se prolongera dans ce qu'on appellera la « Gestalt », gestalttheorie, théorie de la forme) et la projection de nos sentiments par transfert de nos propres émotions. Cet usage du terme doit être distingué de son emploi philosophique référé à l'altérité (Levinas)<sup>396</sup>. Dans cette empathie au sens communiant, tout communique alors que le dialogisme est communication au sens de construction d'un commun, par l'acceptation mutuelle de l'altérité indépassable, et partant de l'imperfection, voire de l'impossibilité de la compréhension entre les êtres. Le dialogisme n'est pas l'empathie, mais pas son contraire non plus. Je reviendrai sur cette distinction, qui renvoie à deux approches de la perception, et de l'art. Pour l'instant, et compte tenu de l'acception « sensorielle » de l'empathie telle qu'elle est convoquée dans les discussions étudiées, sur le schéma de ma cartographie, la proximité entre le corporel, les cinq sens et l'empathie doit être manifeste : je replie l'angle bas droit vers le haut gauche, pour les faire coïncider.

Ensuite, et de façon contraire, les termes « empathie » et « faire sens », qui sont proches sur le schéma, ne le sont pas en tant que concepts. Si pour B. et L. c'est en recherchant l'empathie entre les personnes que l'on peut envisager de produire un sens qui réunisse le collectif, cela a aussi à voir, selon elles-mêmes

---

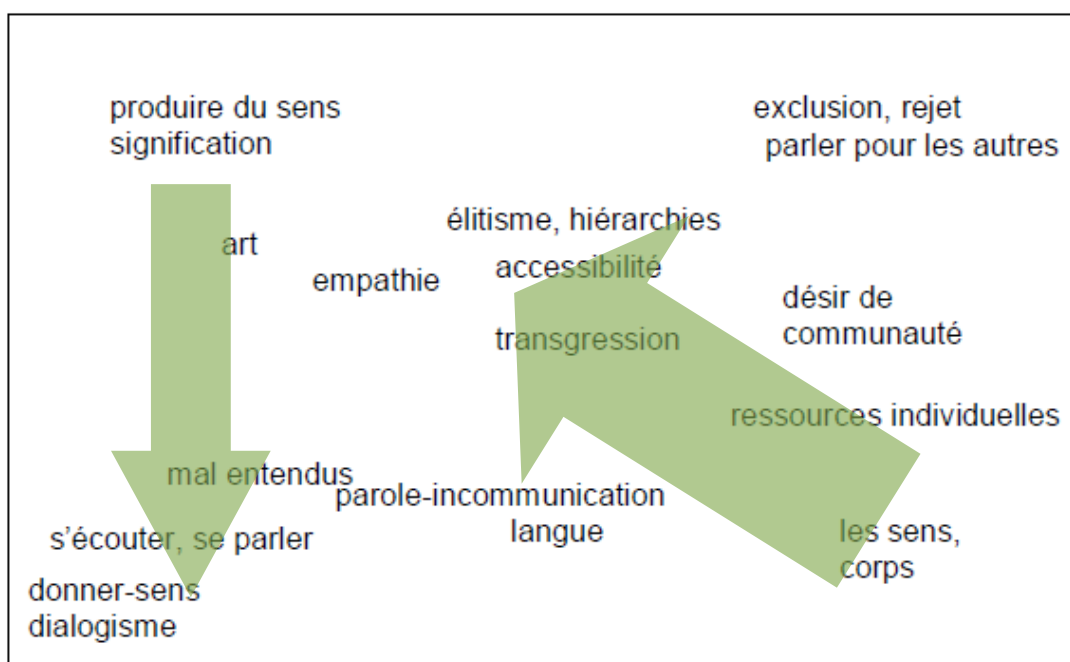
<sup>394</sup> Gabriele Sofia, *The spectator's making sense of the performer's action: between neuroscience and theatre's praxis*. Consulté le 22/04/2014, téléchargeable sur la page :

[https://www.academia.edu/2613723/The\\_Spectators\\_Making\\_Sense\\_An\\_Interdisciplinary\\_Research\\_between\\_Theatre\\_and\\_Neurosciences](https://www.academia.edu/2613723/The_Spectators_Making_Sense_An_Interdisciplinary_Research_between_Theatre_and_Neurosciences)

<sup>395</sup> Robert Vischer, *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Ästhetik (Le sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique)*. Stuttgart, Julius Oscar Galler, 1873 ; traduction française Maurice Elie, *Aux origines de l'Empathie*, Nice, Editions Ovadia, 2009.

<sup>396</sup> Voir l'article de Maurice Elie, L'empathie, la sympathie, le " sentir " ; phénoménologie, éthique et esthétique, *Temporel, revue littéraire et artistique*, (en ligne), 2012, n°14. Disponible à l'adresse internet [consultée le 22/04/2014] : [http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id\\_article=873](http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id_article=873)

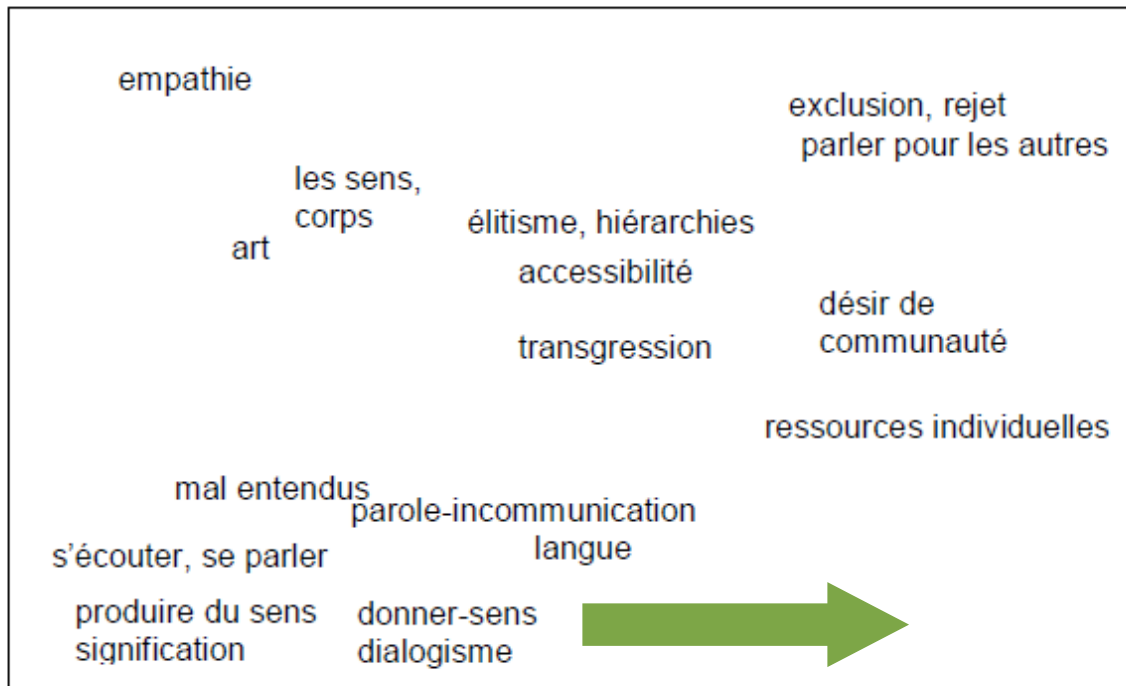
d’ailleurs comme selon l’acceptation communément admise, avec la production de significations claires, bien déterminées, accordées aux mots. Il vaudrait ainsi mieux placer les termes « produire du sens, de la signification » dans l’angle inférieur gauche, dans le cadrant de la discussion et de l’échange verbal.



**Figure 14** - Déplacements des sens et de la signification dans la géographie générale du conflit.

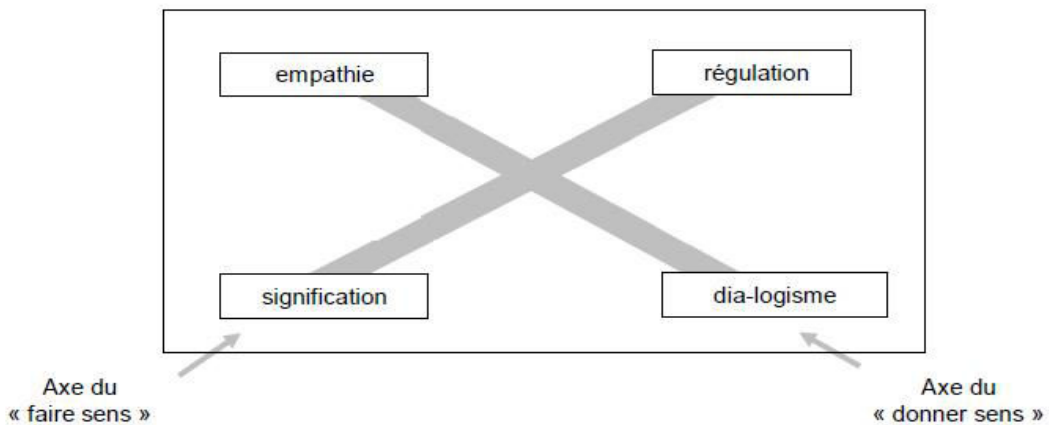
Par contre, ce déplacement va rapprocher le « faire-sens » du « donner sens (*sense making*) », employé par H. tout à fait à l’opposé (« *sense making* » n’est pas « *making sense* »). L’emploi de « *making sense* » en tant que produire du sens, signifier, est celui qu’utilise B. dans son adresse à H., ce qui provoque sa colère, lorsqu’elle lui demande : que voulez vous dire par *making sense* (what is your conception of making sense) ? Elle lui demande de préciser une signification, renvoyant ainsi le « faire sens » à « signifier », vouloir dire. Alors que H. se réfère au donner sens (*sense making*), au sens que prend la conversation en elle-même, non par les contenus qui y sont échangés. Je dois donc distinguer le « donner sens » (*sense making*), associé au dialogisme, qui est une façon de se parler et s’écouter différente de celle que conçoit B., du

«faire-sens » (produire de la signification, *make sense*). Or, suite aux déplacements précédents, un angle de ma carte est maintenant désert. C'est ici (en bas à droite), que je choisis de placer le dialogisme et le « donner sens ».



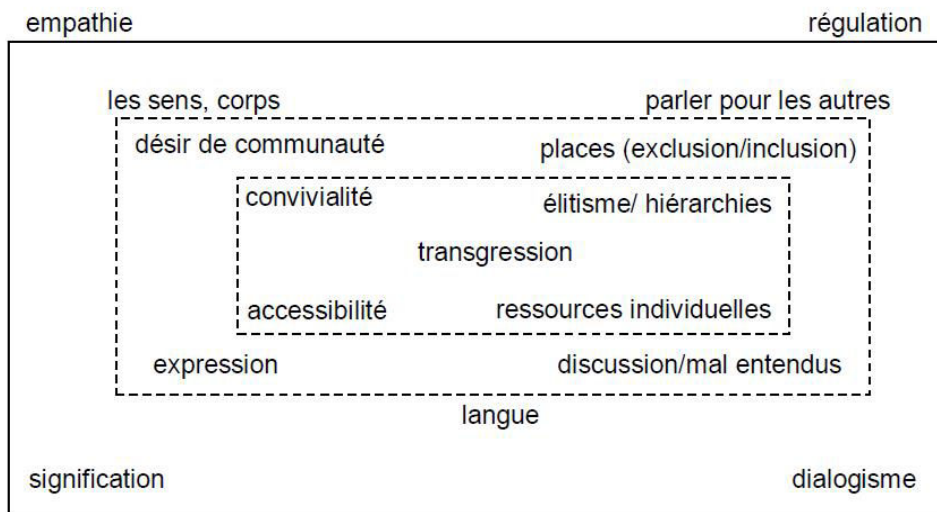
**Figure 15** - Le dialogisme occupe l'espace libéré par la coïncidence de la sensorialité et de l'empathie.

La carte réorganisée comporte maintenant quatre pôles. En haut à gauche, l'empathie des sens (*Einführung*) ; en bas à gauche, la signification ; en bas à droite, le dialogisme. Le quadrant supérieur droit, qui regroupe les notions de hiérarchie, de place (exclusion/inclusion), peut être rattaché à la notion générale de règle, la règle qui « parle à la place des personnes ». Je désigne ce quadrant par le terme de régulation.



**Figure 16** - Les cadrants et les axes du sens dans l'organisation de 'Making Sense'.

Sur la carte géographique de l'organisation du sens, les différentes notions se répartissent des bords vers le centre ; les lignes pointillées représentent les niveaux croissant d'équilibre.



**Figure 17** - Disposition complète des concepts utilisés par les protagonistes du colloque Making Sense.

Au centre, un rectangle minimal, articulant les notions de convivialité, de hiérarchie, d'accessibilité (ou contribution), et d'individu, représente le fonctionnement a minima d'organisations en équilibre, qui donnent du sens, mobilisateur des ressources individuelles, et produisent une signification mesurée par le degré de contribution.

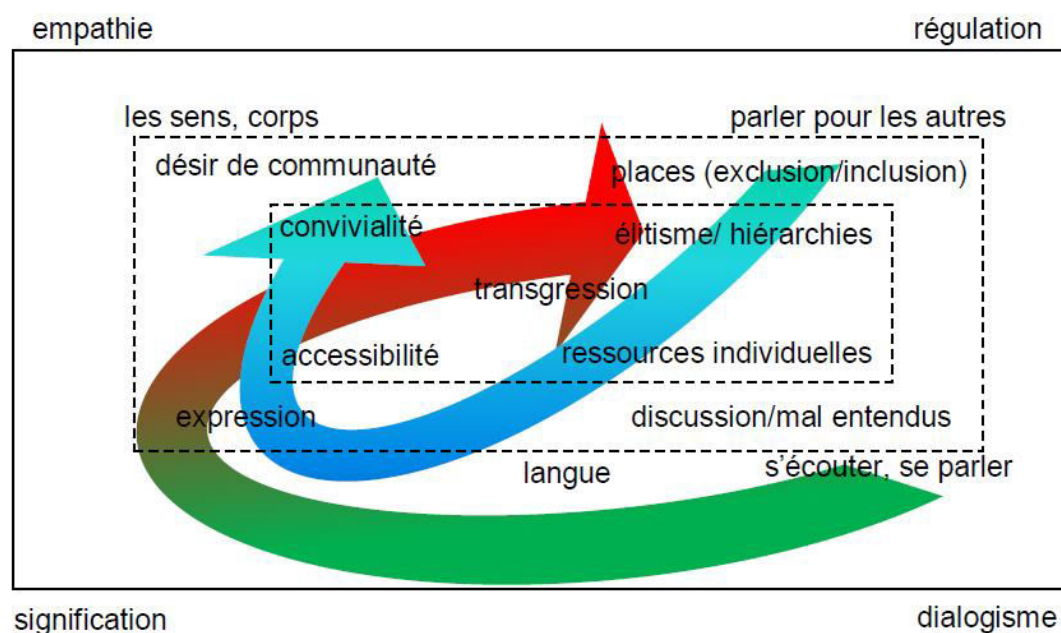


**Illustration 38** : Philippe Mairesse, *Quadrilobe du Sens*, 2012. Impression numérique sous plexiglas, 176 x 112 cm. Exposé au Salon de Montrouge, juin 2012. Les énoncés reproduit sont ceux de la communication entre les membres du comité d'organisation du colloque « Making Sense ».

C'est en passant par l'expression, qu'elle appelle art (et à quoi elle réduit l'art), que B. parvient à maintenir les pôles en tension : sens et corps, art, exclusions/inclusion, langue/malentendus. Par le « faire-sens » et l'organisation des colloques « Making Sense », elle tente d'entrer dans la complexité de la constitution d'une communauté vivante (la « making sense society » - dont il est intéressant de noter qu'aujourd'hui elle a disparu : le nom de domaine initialement déposé et employé comme adresse internet du site [makiingsensesociety.org](http://makiingsensesociety.org) est abandonné, et remplacé par « making sense colloquium »). Mais lors de la discussion elle le fait de façon « policière », en demandant la définition/règle à respecter (« agréer entre nous quelle conceptions nous tolérons et quelles nous n'acceptons pas », « qu'entendez-vous par faire-sens, »). C'est le dialogisme qu'elle ne peut intégrer, demandant comme préalable à tout « commun » de se mettre d'accord sur les conceptions de bases (basic requirements). Elle exprime la tentative et la difficulté rencontrées : « la différence surgit des conceptions plutôt que de la langue ».

Au centre de l'ensemble figure le terme de « transgression » : rupture, breaching, reconfiguration ? C'est ce qu'il restera à examiner, avec un autre point : le rôle de l'esthétique et de l'art, dans les cas étudiés et dans le schéma du partage du sens, qui est lié à la question centrale de cette étude : comment faire en pratique pour que la solution triviale (la réduction de la parole par sa limitation et son contrôle) évolue vers la solution 'complexe' de la parole dialogique et émancipatrice ? C'est toute la question de la praticabilité de la théorie du partage du sensible qui est en jeu.

Sur la carte les proximités physiques correspondent à des enchaînements articulés par les locuteurs. Les phrases égrènent les notions dans différentes chaînes logiques, d'un locuteur à l'autre, représentées par leurs énoncés, qui co-existent sur la carte, dans un espace épistémologique qu'ils partagent tout en y occupant des emplacements bien différenciés, et qu'ils parcourent selon des dynamiques indépendantes. Les croisements et les divergences de leurs parcours, nous l'avons vu, expliquent leurs divergences et leur conflit. Au-delà de la manière de chacun des protagonistes de parcourir certains énoncés et de considérer les autres comme des violences qui lui sont faites, la cartographie de cet espace conceptuel peut être considérée dans son ensemble comme une structure logique, polarisée et partagée. Chaque interlocuteur situe différemment ses propres attracteurs et répulsifs sur cette carte. La posture représentée par H. peut se dessiner par un chemin diagonal, *di-agonal* : qui oppose sur le terrain agonistique deux pôles, l'exclusion et la parole confisquée d'un côté, l'écoute et le dialogisme de l'autre côté. Ce chemin passe par le pôle de l'expression, à laquelle H. n'accorde pas une signification unique mais dépendant des locuteurs. Le moteur de cette posture est d'éviter et de s'opposer aux mises en ordre trop autoritaires, rigides et excluantes. Je représente cette trajectoire par une flèche verte devenant rouge, courbe qui s'élance depuis le dialogisme pour venir critiquer l'autorité abusive de la régulation totalitaire.



**Figure 18** - Les trajectoires de H. et B. dans la géographie du conflit redessinée. Elles se présentent maintenant comme deux courbes : le trajet de B. part de la régulation (parler pour les autres), et descend chercher l'expression pour activer le désir de communauté empathique. H. part de son expérience dans le dispositif (s'écouter, se parler), pour interroger les questions de significations et, de là critiquer (zone rouge) l'autoritarisme (la violence, l'infantilisation). Leurs trajectoires dansent un ballet où l'une fuit l'autre dans une spirale conflictuelle.

La posture représentée par B. correspond quant à elle à une autre trajectoire courbe, qui part de la hiérarchie et de la parole autoritaire, pour en passant par l'expression de chacun (mais ici B. fait un préliminaire impératif de déterminer rigoureusement les significations des termes employés), tout en cherchant à éviter la zone des discussions sources de malentendus et d'incompréhensions, pour s'appuyer sur le désir de communauté et parvenir à l'empathie (via l'art en tant que plongée dans la matière, les couleurs, le sensoriel) et au sens existentiel collectif. Sur cette trajectoire pas de rejet (pas de zone rouge).

La tension et la teneur de la dispute entre H. et B., qui porte sur la différence entre « make sense » et « sensemaking », correspond à la différence entre les deux pôles de gauche, qui sont en tension. Elle porte aussi sur la manière de B. de prendre la parole, qui croise précisément le rejet par H. de ce qu'il considère comme des attitudes excluantes. La zone de conflit englobe les notions d'empathie, d'art, d'élitisme, de malentendu, qui ont été effectivement des enjeux

débat. Le point focal, qui a été le germe du litige entre B. et H., porte sur l'expression : doit-elle d'abord donner les définitions précises des significations utilisées ? Mais en eux-mêmes ces lieux de conflits ne sont que les traces du conflit plus fondamental qui porte sur la géographie elle-même du terrain sur lequel tous évoluent : tous n'ont pas la même vision de la carte, des buts à atteindre et des chemins autorisés. Comme je l'ai remarqué plus haut, ces deux manières de comprendre en quoi réside le sens de la conversation résonnent avec les deux types de partage théorisés par Rancière : l'attention apportée à la parole de chacun (le partage émancipateur), et la répartition de la parole, détenue par certains en place des autres (le partage autoritaire), occupent les deux angles extrême de la carte.

Le dialogique, cette parole-écoute, donne la perspective à la fois méta et intra depuis laquelle les trois autres pôles se mettent en cohérence – et par laquelle le sens advient. Dans ce schéma, partage et séparation s'articulent de plusieurs façons :

- Par le croisement des axes issus de la régulation et du dialogisme : la régulation, imposition d'un ordre, distribution inégale de la parole, séparation entre ceux qui ont la capacité à dire et les autres, co-existe avec le « partage du commun » égalitaire représenté par le dialogisme et l'écoute attentive de la différence de l'Autre.

- Par l'apparition d'une empathie d'une autre sorte sur la diagonale gauche : lorsque la parole est à ce point l'écoute de l'autre et de sa différence, lorsque je le considère dans son altérité radicale qui m'échappe mais à laquelle j'appartiens, une autre empathie, qui n'est pas la communion par les sens avec le corps de l'autre, notre réunion symbiotique, mais l'empathie au sens de Levinas, la considération du visage de l'autre. À une extrémité de la diagonale figure l'empathie-communauté, à l'autre l'empathie-altérité, l'empathie-séparation. Les deux termes du partage : communauté et séparation, co-existent sur le même axe.

#### **IV. Conclusions**



Dans un premier temps, la description des postures de H. et B. a fait apparaître les deux logiques distinctes qui sous-tendent les deux types de partages mis en œuvre, à savoir le partage « autoritaire », distribution de la parole inégalitaire, et le partage « égalitaire », écoute de chacun à égalité :

- Partage autoritaire : l'accord consensuel sur la distribution des places et l'explicitation des positions et des significations est la condition à un élan vers la rencontre empathique, par les moyens des sens et de l'art, dans l'expérience d'un continuum sensible que la parole serait impuissante à restituer.

- Partage égalitaire : l'exclusion de l'autre par la norme imposée doit être combattue par l'écoute exploratoire des différences (différences) individuelles, dans l'expérience du dissensus et de la disruption esthétique, qui implique pour chacun la remise en question dialogique de ses propres normes.

Se confirme ainsi le résultat de l'expérience de Cerisy, qui montrait déjà comment, dans la logique du partage autoritaire, l'empathique, source de la communication authentique entre les êtres, doit être constituée hors langage, et comment la canalisation de l'usage de la parole par des lignes de partage hiérarchiques en est une condition.

Dans un deuxième temps, après avoir cartographié la géographie des différentes notions invoquées par les protagonistes (au sens large, incluant protagonistes directs, protagonistes indirects, textes produits ou parlés par les unes et les autres), il est apparu :

- que ces deux logiques correspondent à deux trajectoires particulières dans cette géographie.

- que les deux types de partage théorisés par Rancière organisent et polarisent toute la géographie de l'organisation de Making Sense (le double sens des mots permettant de lire : les deux types de partages théorisés par Rancière polarisent la géographie du faire-sens).

- que le conflit porte sur deux manières de comprendre le « faire-sens », qui consistent chacune à mobiliser certaines notions contre d'autres, de la même manière que dans un paysage on peut choisir de passer par ici où par là, mais pas par autre part, selon des décisions locales.

L'organisation du partage de la parole est structurée par deux axes antagonistes : le faire-sens (make sense, produire des significations), organisé par la prépondérance de la régulation et le donner-sens (sensemaking, faire sens), résultant de l'instauration du dialogisme.

- Ces deux axes représenteraient-ils les traitements « policés » et « politiques », selon les termes de Rancière, des scènes de parole : partage autoritaire et inégalitaire de la parole et de l'écoute d'un côté (police), partage égalitaire et écoute de chaque voix de l'autre côté (politique) ?

- L'axe du donner-sens équilibre deux sortes d'empathies : empathie-communauté (communication totale entre les corps par le sensoriel) et empathie-altérité (dialogisme des différences).

- La déconstruction de la bipolarité de la scène de parole fonde un espace de circulations et d'articulation entre quatre dimensions clés : régulation, empathie, signification et dialogisme.

Deux questions émergent de cette analyse :

1 - Si la logique issue du pôle « partage autoritaire de la parole » articule bon nombre de notions organisationnelles (hiérarchie, empathie, ressources individuelles, désir de communauté, transgression, production de significations), convoquées par les participants aux expérimentations, la logique du pôle « écoute des paroles de chacun » reste une logique de rejet de l'autorité excluante, logique réactive de désidentification, de re-signification, de reconfiguration, et d'émancipation. Comment le partage égalitaire permettrait-il de traiter les dimensions organisationnelles classiques, sur un autre mode que celui du conflit ?

2 – L'incommunicabilité par la parole dresse la barrière entre les deux zones de partage. D'un côté de la barrière (en haut à droite de la carte), ceux qui, horrifiés de cette incommunicabilité langagière, construisent des communautés destinées à permettre l'empathie des sens et des corps, la communion des singularités, protégées contre la menace de leur délitement dans des flots de paroles par leur endiguement derrière les murs des autorités autorisée et des textes définitifs. De l'autre côté, ceux qui pensent

accéder à une compréhension partagée, ne serait-ce qu'à minima, dans la reconnaissance de l'altérité insondable de l'Autre, soutenue par la curiosité à explorer cette contrée jamais connue, seul ciment qui tienne peut-être ensemble les organisations humaines.

Rancière qui milite pour la prééminence du partage « démocratique » non autoritaire, et propose une méthode pour y parvenir (la méthode de l'égalité), fonde sa méthode sur le dissensus. Il s'attache aux voix des Autres de la communauté, les sans-parts, qu'il faut dit-il tous écouter, auxquels il faut tous et sans cesse re-donner la parole, pour qu'ils aient voix au commun et part à l'ensemble. Mais il le fait en s'attachant à la transcription de ces voix, à leur inscription dans les textes et les écrits de l'histoire, des correspondances, des théories : il le dit, c'est dans le littéraire que la voix des uns et des autres s'exprime avec égalité. Les récits même du pédagogue Jacotot racontent comment apprendre à n'importe qui à écrire des dissertations philosophiques, des analyses juridiques ou à traiter des questions mathématiques. La voix nue, la parole échangée, indexée par l'écoute, peut-elle directement jouer le rôle émancipateur que Rancière accorde à l'écriture, à la lecture et au littéraire ? Si la parole est le lieu par excellence de l'altérité, peut-elle à elle seule reconfigurer les distributions autoritaires du prendre-part ?

Ce sont ces deux questions que le chapitre suivant envisage.

## V. Annexe au chapitre Cinq

Voici la version originale de la discussion entre H. et B., dont la transcription respecte au maximum la prosodie et les reprises et hésitations (la version française utilisé dans le chapitre cinq étant une transposition libre de ma part) :

Re.. reversal...I,I, yes...in the sense..ehh..that...ehh... in general I found the workshop...ehh..it was supposedly about..Stiegler but it wasn't. And it was supposedly about making sense but it wasn't...eehhh...it was one of the few moment- except from when I went off and had a glass of wine with somebody yesterday or whatever- that I actually talked to anyone and it had nothing to do with making sense. So in that sense I was very relaxed and enjoying much more than most of the papers. 'cause I actually talked to somebody !

B.: If I may ... what is your concept of making sense?

H : Sorry ?

B.: What is your concept of making sense ?

H.: eeeeeEEEEEEEEEEEEhhhh... (4s)... I ... I don't ... th ... (sigh). (7s). I don't think this would be the r... I don't think I should answer that because then, ... the the th that's ... tha tha that's ... going somewhere else Philippe and it's it's becoming a totally different theme. I ... I talk to you later outside but I think I think that is a move that is destructive right now. I don't think you ask that question and I don't think that ... YeaH ... That kills the flow.

Ph : Maybe another question (.....)

H.: Yes I can do a conceptual answer yes I can do it. But I think it would be utterly undesirable what I would answer.

B.: (.....why) did this had to do with sense making to you ?

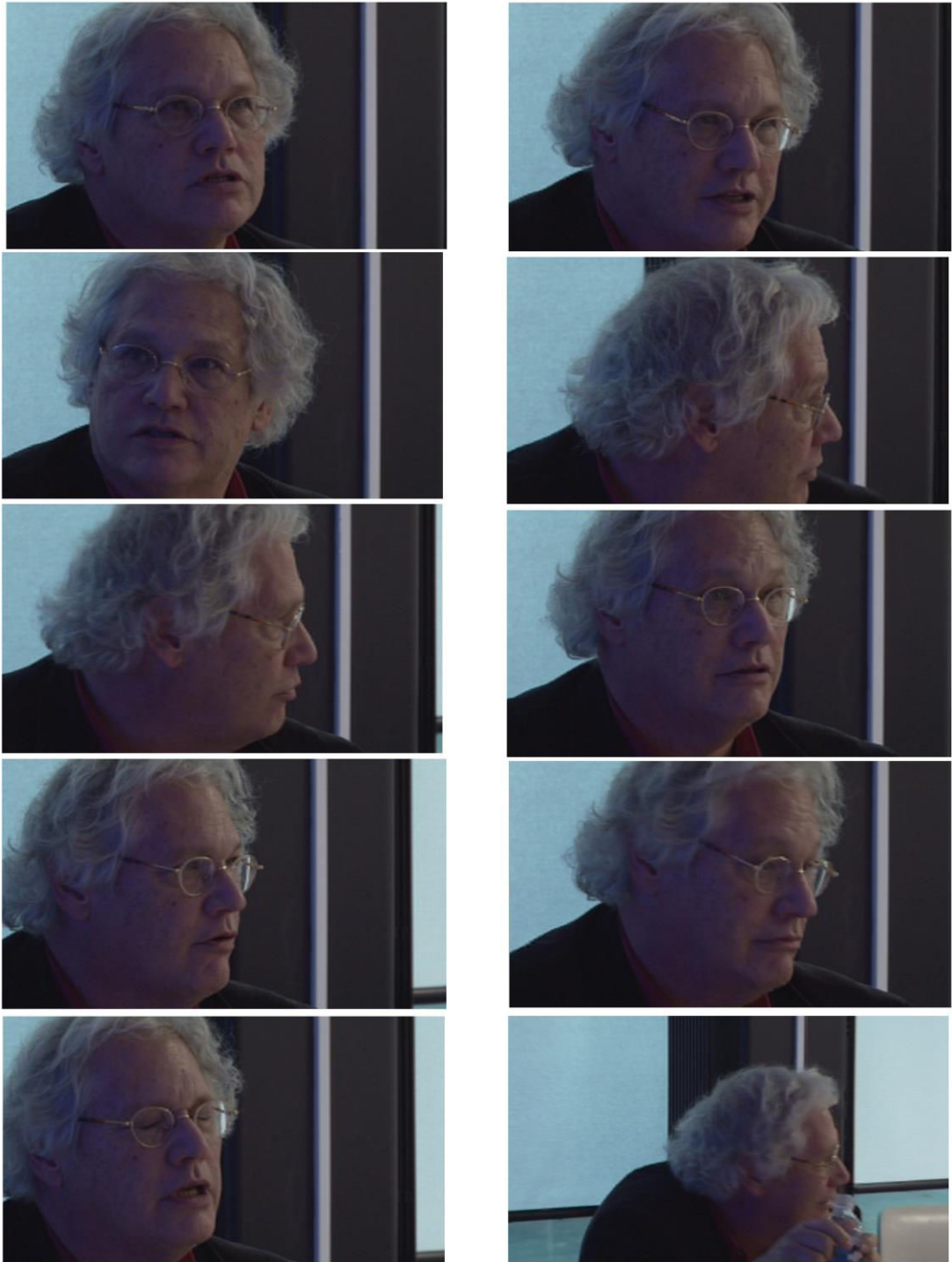
H.: oh because ... this had to do with sense making to me because you were talking and listening to someone else exploring possibilities eehh ... uhh ... mm ...'t was much more dialogical. It wasn't eh ... me taking a position, it wasn't the other person taking a position, it was talking to each other. So it it it had a much ... it didn't had the same reified quality as to eh ehh ... and the same violence as you just imposed on me and as I think the whole workshop was characterised by.

*(he stays still for 7 seconds, pointing at B. with a severe look).*

B : ..t was much on your side *(short laughter around her)*

H : I thought your intervention just that minute to me extremely violent, and that's exactly what the conversations which I had with the many or three people didn't have. We were just talking to eachother, playing within..Yeah. *(kind of collapse his head on his hand)* Trying to .. explore, a little bit. [1s]*(drinks water out of the bottle, looking at Ph).*

Ph : To.. to just add on this...hummm... does everyone, would everyone... feel or... think of any violence underlying this or? Because this is... violence appears right now, afterwards. Would anyone think that violence is.. is .. contained in it or ?



**Illustration 39** : *Reversal*, story board de la phase initiale du conflit. Texte prononcés sur ces images : « Re.. reversal...I, I, yes...in the sense..ehh..that...ehh... in general I found the workshop...ehh..it was supposedly about..Stiegler but it wasn't. And it was supposedly about making sense but it wasn't...eehh...it was one of the few moment- except from when I went off and had a glass of wine with somebody yesterday or whatever- that I actually talked to anyone and it had nothing to do with making sense. So in that sense I was very relaxed and enjoying much more than most of the papers. 'Cause I actually talked to somebody ! »



**Illustration 40** : *Kill the flow*, story-board de la seconde phase du conflit. Texte prononcé sur ces images : « eeeeeEEEEEEEEEEEEEEEEhhhh... (4s)...I ... I don't ... th... (sigh) (7s). I don't think this would be the r... I don't think I should answer that because then, ... the the th that's ... tha tha that's ... going somewhere else Philippe and it's it's becoming a totally different theme. I ... I talk to you later outside but I think I think that is a move that is destructive right now. I don't think you ask that question and I don't think that ... YeaH ... That kills the flow ».

### **Section 3 – Prendre position**



## Chapitre 6 – La parole vive, entre police et politique

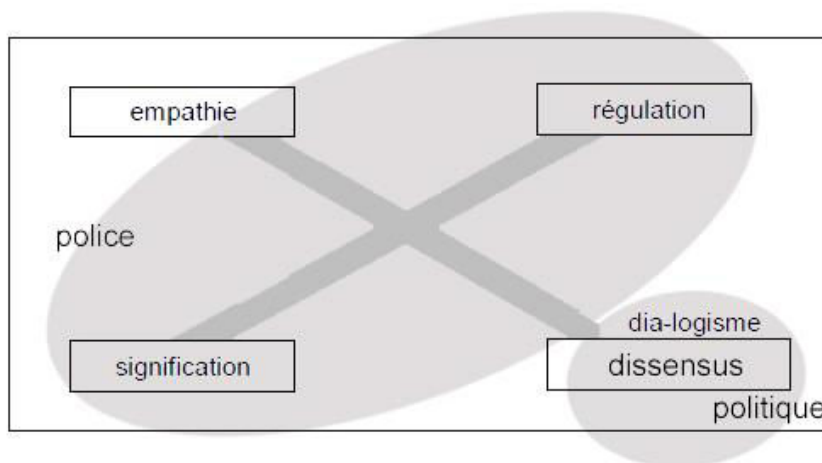
### I – Politique contre police du partage de la parole

Au chapitre précédent, j'ai reconnu dans les positions des différents participants les deux formes de partage que Rancière a posées : le partage autoritaire d'un côté, le partage démocratique et égalitaire de l'autre, dont l'antagonisme se reflète dans les conflits observés. Rancière rattache cet antagonisme à la question de la justice : le juste consiste en la remise en cause de la distribution autoritaire de parts, inégale en soi. Pour repenser les comptes du juste et de l'injuste, il faut introduire une part incommensurable qui ouvre sur une justice politique. La prise en considération du tort fondamental, incommensurable, constitue la non-part fondamentale qui empêche de pouvoir « compter juste ». Alors apparaît une perspective politique distincte de la judiciaire. Le politique et le « juste » apparaissent comme émergence du hors-comptable, et le schéma linéaire de la balance bénéfique-nuisible devient un schéma quadripolaire où le dissensus force à considérer le tort fondamental porté par toute communauté à ses marginaux, comme une lésion originelle et non comme un désagrément compensable (chapitre deux, schéma x).

Dans la perspective judiciaire, le partage comme division, séparation, distribution autoritaire des places, des visibilitées et des capacités à dire, est réglé par la police. Depuis l'autre perspective, politique, le partage consiste en une réhabilitation de l'égalité des voix par une communauté « dialogique » prenant l'Autre en considération, l'écoutant parce qu'il parle et non pour ce qu'on lui accorde qu'il puisse dire ou non. À Cerisy j'ai pu voir la scène dominée par l'attribution inégale de la capacité à prononcer des paroles « intéressantes », entendables. Making Sense a vu s'opposer deux partisans des deux formes de partage, H. défendant une écoute ouverte et accusant B. de chercher à délimiter et infirmer injustement sa légitimité à parler. Le terrain dont je dresse la carte est donc orienté, plus que par quatre pôles, par deux perspectives distinctes, voire radicalement opposées. Si la géographie dessinée au chapitre précédent représente ainsi l'arène où s'affrontent le partage-séparation et le partage-commun, c'est en tant que manifestation de l'opposition entre politique et police. Ici « police » et « politique », comme Rancière l'explique, ne désignent pas

l'appareil d'état, de contrôle, ou les appareils électoraux ou militants, mais des logiques organisatrices du commun : « police » signifie « un mode de symbolisation de l'ordre commun, [...] une organisation saturée de l'ordre sensible qui met les choses et les êtres en commun selon une logique des places et des identités », opposée au politique, « une logique qui vient la disjoindre en y opposant ce supplément, cette part des sans-part qui n'y a pas de place<sup>397</sup> ».

La posture politique occupe le pôle dialogique défendu par H., qui affirme son dissensus face à B. La logique « policière » de légitimation identitaire représentée selon H. par B. consiste quant à elle en une circulation entre les trois autres pôles de la régulation, de la signification et de l'empathie. Ainsi, si ma carte donne une représentation de l'opposition politique-police, le régime de la police y est appuyé sur trois pôles, alors que le quatrième, le dialogique, représente la sortie vers le politique (vers le juste) par le dissensus.



**Figure 19** - Les dimensions du politique et de la police dans le partage de la parole.

Ces deux régimes du politique et de la police se reconnaissent dans les énoncés des participants à mes expérimentations. Le cadran supérieur droit regroupe les notions de « parler pour les autres », de définir des places et des capacités (B. : « agréer entre nous quelles conceptions nous tolérons et quelles nous n'acceptons pas »), au point même de mener à l'exclusion et au rejet, et convoque les notions de hiérarchie et d'élite. Cet ensemble d'énoncés que j'ai regroupé sous le terme de « régulation », appliqué strictement, évoque la mise

<sup>397</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 261-262.

en ordre rigoureuse et obligatoire n'admettant pas d'écart, d'un « partage du sensible » en parts autoritairement distribuées.



**Illustration 41** : Le Quadrilobe du Sens (2012). Impression sous perspex, 176x122 cm. Détail : quadrant supérieur droit (la régulation).

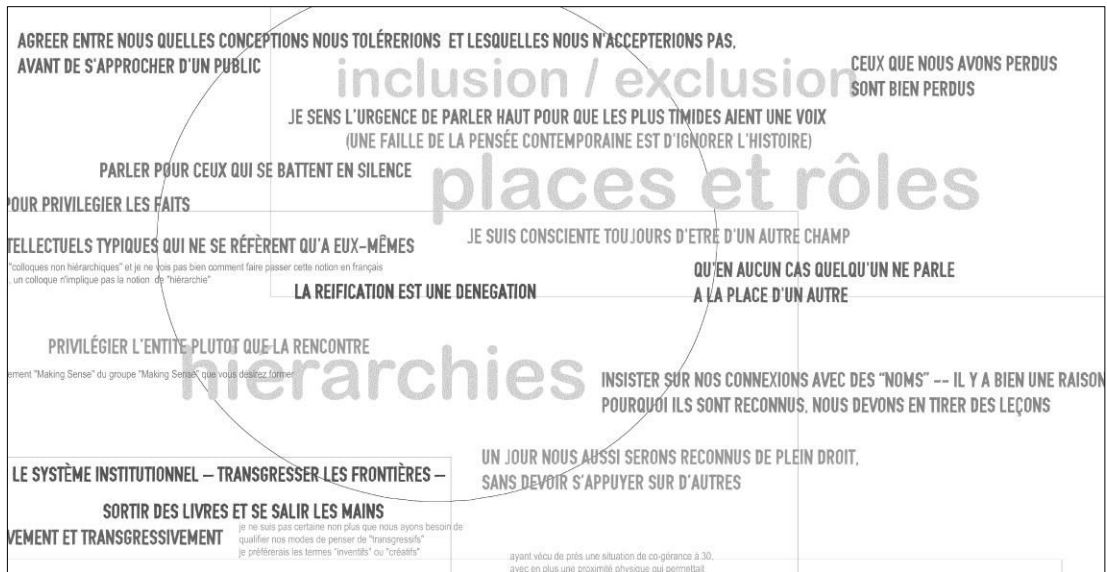


Figure 20 - Le cadran de la régulation policière.

Le cadran inférieur gauche décrit comment cette répartition autoritaire est non seulement reconnue par ses partisans comme nécessaire et justifiée, mais doit selon eux, pour fabriquer du sens (*make sense*), s'appuyer sur des significations bien définies sur lesquelles il faut s'accorder (c'est la position que B. oppose à H.).



Figure 21 - Le cadran de la signification et de la vérité.

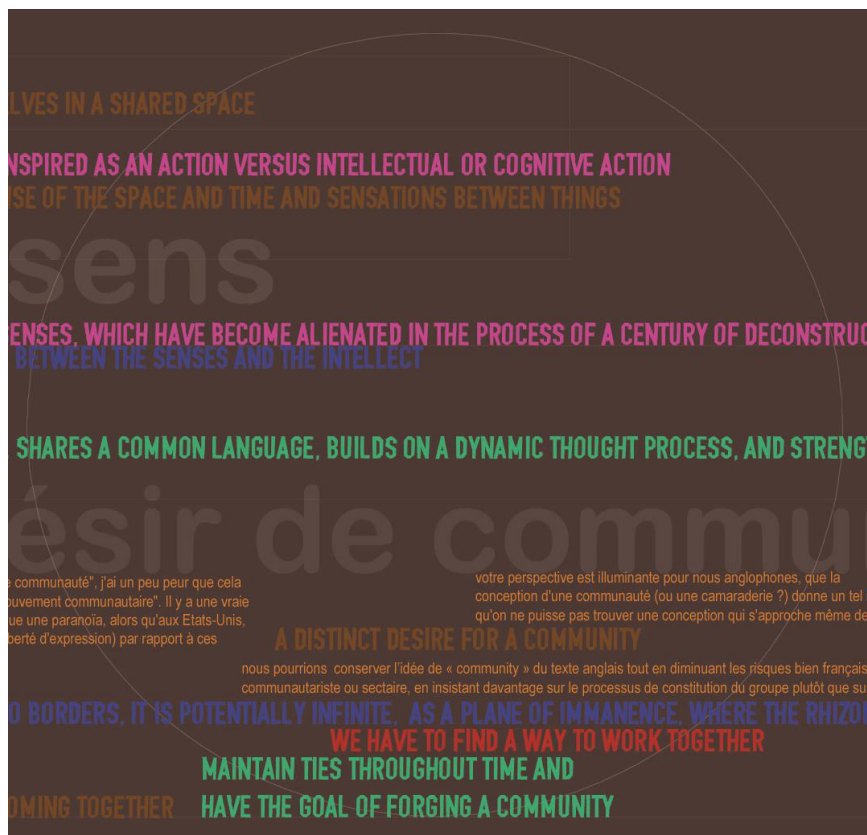
La question d'une signification bien déterminée, rattachée à la notion de vérité, est en lien avec la question des comptes : faire le compte des nuisances

et des avantages demande d'abord de s'accorder sur les significations des faits et des dire en termes de bénéfice ou de nocivité. Faire la balance de ces comptes, les « régler », qui est la manière d'ordonner propre à la police, sa manière de rendre la justice, et qui n'est pas la prise en compte du tort fondamental, cette manière de faire dépend d'abord de la signification convenue accordée aux choses, aux gains, aux pertes ; elle dépend de l'expression consensuelle de cette signification et de son évaluation. Le consensus concerne ainsi d'abord les significations des choses, des dire et des actes, et assoit la configuration imposée des « bonnes », des « vraies » manières de dire, de faire et de penser. Cette signification consensuelle produit le « comptable », la « justice d'avocat », la gestion. Les termes « police » et « signification » sont donc bien connectés : la signification (la mesure, l'observation/la surveillance, la lisibilité, les définitions) sont les instruments de la police.



**Illustration 42** : *Le Quadrilobe du Sens* (2012). Impression sous perspex, 176 x 122 cm. Détail : quadrant inférieur gauche (la signification).

Enfin, ce qui tient ensemble cette distribution de parts inégales comme faisant sens et lui donne toute sa signification, c'est, tel que décrit dans le quadrant supérieur gauche, le rêve d'une empathie communautaire fusionnelle, sensorielle, atteignable par l'art, une empathie des corps loin des mots, et par laquelle comprendre profondément l'autre, ses émotions et ses valeurs, par une sorte d'immersion en lui plus encore qu'en se mettant à sa place mentalement.



**Illustration 43** - *Le Quadrilobe du Sens* (2012). Impression sous perspex. 176x122 cm. Détail : quadrant supérieur gauche (l'empathie).

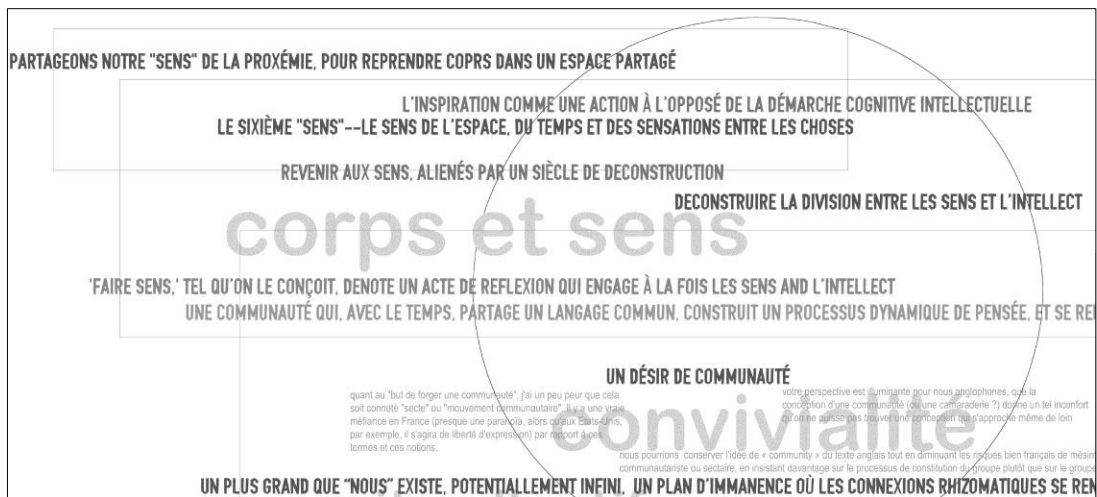


Figure 22 - Le cadran de l'empathie corps collectif.

Régulation, significations, empathie, les trois quarts de la carte soutiennent ainsi le régime du partage policier, autoritaire et inégalitaire de la parole, dans une articulation logique de notions reliées entre elles. Le consensus régit ce modèle : consensus autour de l'universalité de la règle, des significations partagées, et d'une certaine idée de l'empathie. Garanti par l'ordre institué, et appuyé sur des significations clairement établies, l'expression de chacun peut se tourner vers d'autres sens que le langage et ainsi accéder à une proxémie empathique et collective, dont il a été montré qu'elle est un puissant vecteur d'intégration de la norme sociale, par sa fonction d'imagination (de *simulation*) de la compréhension et des ressentis de l'autre, devant lesquels nous devenons alors responsables de nos actions<sup>398</sup>.

Le dernier cadran, le pôle dialogique, hors du consensus, accordant une écoute à chaque voix avec une égale importance, correspond au politique selon Rancière, et au partage « du commun », partage du pouvoir de décider ce qui fait sens pour tous, part égale donnée à toutes les voix dans la mise en ordre du monde. Que l'un des deux régimes de partage ne soit soutenu que d'un pôle quand l'autre repose sur un tripode correspond au déséquilibre entre le politique

<sup>398</sup> « L'empathie n'est donc pas simplement un instrument de connaissance des émotions d'autrui ; elle est aussi un instrument de construction de soi en tant qu'être social pris dans un réseau de normes. » Pacherie, E. "L'empathie et ses degrés". *L'empathie*, A. Berthoz & G. Jorland (dir.), Paris, Editions Odile Jacob, 2004, 308 pages, pp. 149-181.

et la police, entre le consensus et le dissensus, décrit par Rancière. C'est par le dissensus que les deux régimes se séparent, et que le politique peut critiquer la police. Rancière le précise largement : le dissensus est le mode d'advenir du politique. C'est aussi parce que le retour du consensus est inévitable que le politique est fragile, et que l'ordre de la police réinstalle si vite son partage autoritaire du dire, du penser et du faire.

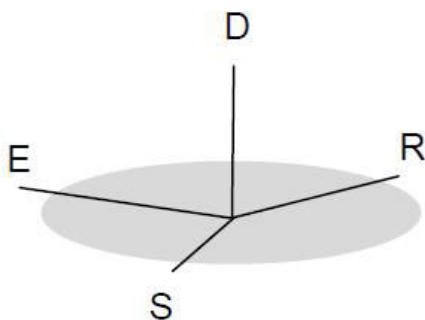


**Illustration 44 :** *Le Quadrilobe du Sens* (2012). Impression sous perspex. 176x122 cm. Détail : quadrant inférieur droit (le dialogique).



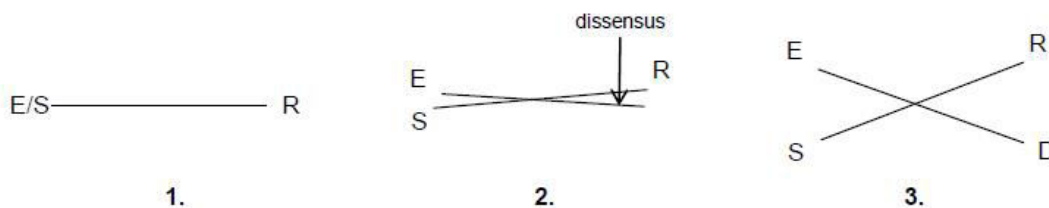
### 1.1. - Le dialogique comme émergence hors de la police

En l'observant comme un dessin en perspective, il est possible de lire le schéma de la figure 1 comme un volume, où l'axe dialogique s'élève comme une troisième dimension au-dessus du plan de la police, représentation du passage à une dimension plus complexe de la vie sociale.



**Figure 23** - Le passage à la dimension complexe par le dialogisme.

Cette transformation du plan en volume agit aussi comme un dépliement, le dépliement de la linéarité E/S/R :



**Figure 24** - Le dépliement par le dissensus de la linéarité organisationnelle

Dans cette géographie, le pôle dialogique (le politique), est à part : il prend de la hauteur, surplombe les trois autres pôles, et permet de sortir de la circularité régulation-significations-empathie fusionnelle. Le dépliement représente une sorte de passage à la complexité : le schéma quaternaire devient du type 3 + 1 : le pôle D passe en position surplombante, une métaposition, et ouvre la perspective qui met les trois autres pôles en cohérence. C'est la posture que H. défend, et qui voudrait faire entendre raison à B. : la régulation rigide qui demande à poser des significations claires et monolithiques, orientée par une

aspiration empathique fusionnelle, doit être surmontée par une position ouverte, par laquelle le dissensus opère, et qui assouplit les positions fermées des trois autres pôles. Cette posture « donne sens », au-delà des significations et du désir de communauté, par la reconnaissance de l'altérité. En restant sur les positions horizontales (plan), le sens reste de l'ordre soit de la signification déterminée (making sense), soit de l'ordre de l'empathie-communauté, ce qui s'exprime par la posture de B., demandant des déterminés clairs comme préliminaire à l'empathie consensuelle du corps collectif. Dans le consensuel, l'empathie coïncide avec le faire-sens : c'est la vision de B. et L. (figure 7.1). Si le dissensus n'est pas présent, il y a retombée à un niveau plat, linéaire, policier et ordonné par autorité. Le différend H./B. porte ainsi sur la dimension du schéma organisationnel : dimension complexe pour H., qui écrit par ailleurs sur la complexité et pour qui le dialogisme est émergence et « donne sens », dimension plane pour B. pour qui le sens se situe au niveau du faire-sens empathique et de la définition des significations.

De la même manière que l'irruption du tort incommensurable permet la sortie de la justice « comptable » et le passage à la justice politique, ici le schéma quadripolaire résulte de la prise en compte du dissensus par le dialogisme. En l'absence de dissensus, une ligne directe (la trajectoire de B., figure 7.1) relie régulation, signification et empathie communautaire : c'est la ligne claire du consensus, qui entérine la règle, décrète et accepte les significations convenues et trouve son sens et sa signification dernière dans le rêve d'une communauté fusionnelle (et donc une communauté excluante, mais où l'exclusion est niée comme allant de soi, nécessaire et justifiée). Lorsqu'on se dissocie (dissensus) du consensus qui vénère la Règle et lui donne son universalité, on provoque le dépliement du schéma, en l'élevant de la dimension 1 (linéarités) vers le plan (circulations). La ligne unique qui relie régulation autoritaire, significations figées et empathie sensorielle et fusionnelle, se sépare en deux. Sous l'action du pôle « émergent » du dialogisme, autrement dit sous l'action du dissensus, la ligne droite reliant la régulation à l'empathie-signification (régime de la division inégale de la parole, de la séparation des pouvoirs et du rêve communautaire d'union empathique) se scinde en deux lignes croisées, l'empathie-communauté cessant de représenter la signification ultime, et le dialogisme dissensuel s'éloignant de la régulation généralisée : dans ce régime

du partage dissensuel, une autre forme d'empathie apparaît, qui ne signifie pas l'accord sensoriel et la communion immédiate entre les êtres. Le dissensus et le dialogisme, correspondant à l'attention portée à la voix des sans-parts, des invisibles et des inentendus, convoque une attention ouverte portée à toute voix, dans son altérité radicale : la capacité non pas à « se mettre à la place de l'autre », puisque précisément il est autre, mais à « accepter qu'on ne pourra jamais comprendre son altérité » (H., dans un entretien ultérieur). Cette acceptation du disparate absolu entre nos horizons respectifs, et cependant de la possibilité de « s'entendre » dans nos différences, correspond à l'empathie selon Lévinas, celle qui se réfère à l'altérité absolue de l'autre pour le prendre en considération et lui faire place, dans un commun constitué par la parole<sup>399</sup>. Les deux empathies s'opposent : l'empathie communautaire « fusionnelle » qui cherche à créer un corps collectif unifié, défini par un dedans opposé à un dehors, engendre inévitablement son autre, son étranger hostile, parce qu'autre, parce qu'extérieur. Il en résulte l'exclusion de ceux du dehors – il y en aura toujours – ceux dont l'irruption dans l'ordre du discours institué, selon Rancière fait justement dissensus. C'est un des autres points de conflits entre H. et B., que de ne pas partager la même conception de l'empathie, de considérer le corps de deux manières distinctes, corps fusionnel ou visage impénétrable et ouvert. Je n'approfondirai pas cette distinction, trop vaste sujet que je signale ici comme un point de développement ultérieur potentiel, pour la compréhension de la distinction entre les deux types de partage de la parole. Je resterai focalisé sur la question des mots et de la langue qui les émet : le lieu et les modes de la parole. Et d'abord en me penchant plus avant sur le dialogique, pour en comprendre la fragilité et la puissance.

## *1.2. - Fragilité et contradiction du dispositif dialogique*

Le niveau de l'émergence réellement dialogique n'est accessible que momentanément, de façon éphémère, et avec un effort constant (Letiche et al.

---

<sup>399</sup> « Le langage se parle là où manque la communauté entre les termes de la relation, là où manque, où doit seulement se constituer, le plan commun. Il se place dans cette transcendance. Le Discours est ainsi expérience de quelque chose d'absolument étranger, « connaissance » ou « expérience » *pure, traumatisme de l'étonnement* » (souligné dans le texte). Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1971, 352 pages, pp. 70-71.

affirment : se maintenir dans le lieu de l'émergence mène au burn-out ou au désespoir. La cohérence nécessite la circulation et le maintien en tension de quatre pôles<sup>400</sup>, que j'identifie ici comme empathie, régulation, signification et dialogue). Selon Rancière ce moment, rare, est l'apparition du politique. Je peux distinguer trois niveaux progressifs vers de plus en plus de dialogique :

- Dans le schéma le plus simple, linéaire, la régulation tend vers la signification unique d'une empathie collective idéale : un rêve de communauté sans intrus. C'est le degré zéro de l'organisation sociale, étanche, protectionniste, fermée, qui rêve d'un corps collectif fusionnel hyper régulé et sans aucune intrusion d'étrangeté d'aucune sorte, le niveau prôné par les nationalismes extrémistes, les sectes radicales, les fanatismes variés, et plus simplement pratiqués par les foules – ou la famille. À ce niveau de l'organisation, le partage et la séparation ne font qu'un : tout est unifié dans une hiérarchie absolue.

- Au niveau suivant (plan), partage et séparation s'affrontent : c'est le schéma reproduit lors du conflit H./B. Le politique réclame le dissensus que la police cherche à confiner ou éradiquer. C'est par le dialogique, l'attention à la parole de chacun, sans chercher de convergence ou de compréhension illusoire, que le dissensus opère au niveau concret, et que H. revendique et défend.

- Au niveau trois (complexité) le partage par le dissensus réussit à dominer et à organiser la vie publique : c'est le « démocratique » partage du commun prôné par Rancière, reconfiguration du partage du sensible autoritaire en émancipation généralisée – mais c'est selon Rancière un moment rare qui ne peut se maintenir, un moment d'élévation à un autre niveau (le niveau du politique), rapidement submergé et instable.

Cette fragilité du dialogique, explique-t-elle en partie les conflits observés ? Elle pose en tout cas la question de la possibilité réelle de fonder un dialogisme durable sur la scène de parole, face à un partage autoritaire et policier.

---

<sup>400</sup> « Too much emergence can lead to burn-out and despair. Organizations actually need to reconcile a series of seemingly irreconcilable forces. It is the raw moments wherein all four dimensions are present to one another in some sort of dynamic interaction, that are the moments called coherent. » Hugo Letiche, Michael Lissak, avec Ron Schulz, *Coherence in the Midst of Complexity: Advances in Social Complexity Theory*, Palgrave Macmillan, 2011, 308 pages. p. 232.

Les expérimentations que j'ai menées confirment cette fragilité du partage dialogique. Le partage dialogique (politique) n'a pas dominé, le partage autoritaire (police) a résisté avec force (et victorieusement lors du colloque de Cerisy). Si lors du colloque Making Sense, un partage de la parole dialogique a eu lieu durant la session de discussion autour du dispositif expérimental proposé, il n'a pas réussi à se maintenir, et la dispute entre H. et B. s'est conclue par une rupture de la relation, qui s'est étendue aux autres protagonistes du débat, et a mené à la scission du comité d'organisation. Comment le dialogique pourrait-il organiser de façon durable la scène de parole, c'est-à-dire organiser la co-existence de la régulation, de l'empathie-fusion, des significations arrêtées, avec le dissensuel ?

Quant au partage « policier », tel que les participants de Cerisy l'ont installé malgré la proposition dialogique offerte par le dispositif, j'ai découvert partiellement pourquoi les acteurs y adhèrent, et s'y soumettent. Plongés dans une situation où une forme de partage de la parole particulièrement « dialogique » (ou se voulant telle) leur était proposée, les participants aux discussions de Cerisy comme de Making Sense ont cherché à donner du sens à leur participation et à la scène de parole à laquelle ils ont contribué, mais le sens que les uns ont trouvés, les autres l'ont combattu. En me penchant sur leurs expériences, et en écoutant attentivement leurs « rapports » (accounting), j'ai pu par comparaison me forger une compréhension de leurs perspectives, partielle nécessairement, et partiale également (à vous, lecteur, de reprendre le fil où je l'ai laissé et de forger d'autres interprétations). Le rapport entre les perspectives des uns et des autres, et leur affrontement, est particulièrement éclairant : la possibilité du renversement d'une forme de partage en l'autre est symétrique. Si Rancière propose la possibilité de « reconfigurer » le partage autoritaire en partage émancipateur, réalisé par l'action du dissensus (figure 6), qui fend la linéarité bipolaire de la situation et ouvre un espace dialogique, en pratique j'ai pu voir à Cerisy l'inverse se produire, et un dispositif d'écoute des différences se retourner en l'imposition d'un ordre des légitimités ; les deux axes ont été repliés sur la linéarité bipolaire autorité-signification (l'empathie se trouvant reléguée ailleurs que dans la situation de discussion, très explicitement figurée sur les enregistrements par les verres et les bouteilles de vin qui circulent en dehors de

la table du dispositif, et qu'une des organisatrices du colloque tente même d'apporter aux participants).



**Illustration 45** - Session du 09/10/2010, Cerisy-la-Salle, colloque Changer pour durer. Extrait de la vidéo documentaire, minute 26'1. L'organisatrice du colloque tente de suppléer au manque d'empathie de la discussion en offrant à boire aux participants.

Si le renversement du système dialogique en rapports de légitimités ne s'est produit qu'une fois, j'ai souvent entendu, comme une plaisanterie après l'énoncé de la règle « on choisit qui on écoute on ne choisit pas à qui on parle » : alors on parle en l'air, dans le vide, on se regarde sans parler ? Ce que j'ai pris pour des plaisanteries renvoie au renversement de sens que Cerisy a révélé : la règle peut être comprise autrement, à l'envers. Tout finalement ici est une question de « *reversal* », comme le disait le premier mot de H. au démarrage du conflit. Et la règle qui aurait dû, qui semblait garantir l'impossibilité d'imposer sa parole autoritairement, cette règle pourtant matérialisée par la technique, a pu être contournée, retournée, je ne dirai pas facilement, mais radicalement. Non seulement les participants n'ont pas adopté les comportements que le dispositif induit d'ordinaire, mais j'ai vu qu'ils n'en ont pas adopté le principe : le principe « démocratique » d'ouverture qui leur était proposé leur est resté étranger, il n'y ont vu qu'absurdité. Ce n'est pas par provocation ou défi qu'ils ont élaboré ces renversements acrobatiques d'une règle en son contraire (de « ne pas choisir à qui on s'adresse » à « s'adresser publiquement pour être écouté de tous ») : c'est parce qu'ils ne conçoivent pas de mode d'adresse, d'écoute et de partage

de la parole qui ne soit l'adresse autoritaire et autorisée de ceux dotés d'autorité, et à laquelle soit garantie l'écoute automatique de ceux qui se soumettent à cette autorité, de leur plein gré.

Si l'exemple du colloque de Making Sense permet de reconnaître dans la divergence entre les deux formes de répartition de la parole les deux formes de partage repérées par Rancière, et leur qualité politique » ou « policière », le cas du colloque de Cerisy, en montrant que le partage dialogique peut tout à fait être renversé en partage autoritaire, affaiblit l'idée d'une possibilité de reconfiguration de la scène de parole en une scène plus dialogique et moins policée – puisque même lorsque cette possibilité est proposée et supportée par des moyens concrets, la possibilité inverse reste praticable et pratiquée. La reconfiguration peut aussi bien servir à renforcer l'ordre en place, et donc le partage autoritaire, que l'inverse. Elle peut aussi bien se faire au détriment du dialogique, de l'écoute de tous et de la parole équi-répartie, et au profit de sa distribution inégale et autoritaire. Les participants de Cerisy ont bien opéré une reconfiguration des places et des capacités à parler et à être écoutés, ils ont bien renversé une règle en une autre par une mise en question des présupposés et du « monde commun » qu'elle supposait – mais c'est précisément la règle du dialogique qui a été renversée. Ainsi, la proximité entre les deux formes de partage se traduit par la réciprocité de leur transformation : ni la règle, ni la rupture de la règle, ne garantissent que la « reconfiguration » se fait à l'avantage du dialogique. Ce renversement correspondrait-il à la résilience consensuelle des groupes sociaux ? Cerisy semble démontrer que les membres d'un groupe qui adhèrent fortement à leur modèle de partage développent une capacité élevée à résister aux perturbations de l'ordre en place, et comme des culbutos reviennent à leur point d'équilibre après quelques oscillations consistant en quelques reconfigurations nécessaires. La résistance au changement serait ainsi paradoxalement une grande capacité à reconfigurer la situation rencontrée, de façon à la faire coïncider avec le cadre d'adhérence. C'est d'ailleurs le premier constat que fit Garfinkel, de l'imperturbabilité du « tenu-pour acquis », révélé par les expériences de « coaching personnel » fictif : un faux coach faisait des réponses aléatoires aux questions des coachés ; mais ceux-ci persistaient à les interpréter comme fondées, et cherchaient à leur donner un sens correspondant à leurs attentes de conseil (ce sont ces premières expériences qui menèrent

Garfinkel au développement de ses expérimentations de « breaching »<sup>401</sup>). L'élasticité du cadre tiendrait à la grande capacité des membres à reconfigurer les situations rencontrées de manière à préserver le cadre habituel : c'est en quelque sorte l'inconscient de la reconfiguration qui se manifeste ici. À ce niveau une forme de reconfiguration est pratiquée, peut-être même en permanence, qui permet le maintien de la continuité des vies, des événements, et des organisations, sinon emportés dans l'incohérence du contingent et de l'accidentel. Alors que « reconfiguration », lorsque Rancière l'emploie, est implicitement définie, dans son emploi critique et révolutionnaire, comme remise en question de l'ordre établi, et non comme réaction aux perturbations et remise en ordre. Qui reconfigure et dans quel but, ne semble plus si clairement la question clé à poser en faveur des dominés.

Si le différend advenu entre H. et B. correspond au dissensus (représenté par H.) d'avec l'autorité consensuelle (représentée par B.), une autre critique est apparue à Cerisy, cette fois dirigée par les participants contre mon dispositif : c'est-à-dire que les participants se sont désolidarisés, dans un profond désaccord, d'avec la position dialogique que je tentais de représenter. Mon dispositif contre lequel se sont élevés les participants de Cerisy qui l'ont perçu comme autoritaire, arbitraire et absurde, met-il en jeu plus d'autoritarisme qu'il ne le prétend, contre laquelle se seraient élevés les participants dans un souci de plus d'ouverture et d'égalité ? Ce renversement semble rhétorique, pourtant la question de la contrainte d'une règle imposée, même si elle est la règle dialogique, surtout si elle l'est, se pose avec acuité. Installer un dispositif propice à favoriser un partage de la parole plus égalitaire serait-il en soi une action contradictoire ? Si elle ne consiste pas en une distribution arbitraire du droit à la parole, en quoi réside l'autoritarisme ? Dans sa qualité de dispositif, dans sa qualité artistique, plastique, esthétique ? Comprendre en quoi une posture dialogique peut être perçue et renversée en une posture autoritaire ne sera pas seulement d'une grande importance pour la critique de mon intervention : ce sera aussi, je le découvrirai plus loin, la clé de la compréhension de la posture dialogique elle-même. Reconnaître et comprendre l'existence d'un discours autoritaire, et de sa puissance à faire sens, au sein de la parole la plus ouverte

---

<sup>401</sup> John Heritage, *Garfinkel and Ethnomethodology*, op.cit.



aux altérités, est l'exigence paradoxale que doit satisfaire la posture dialogique pour pouvoir réellement s'élever au-dessus du plan de la régulation policière, tout en la comprenant : et ainsi se doter de la capacité à se répandre au lieu de s'opposer.

### *1.3. - Le risque de la parole*

Les deux cas étudiés ont montré en effet comment « tient » l'ordre de la répartition autoritaire, et quand les acteurs y tiennent, quel sens ils y trouvent : ce serait pour limiter l'anxiété devant la parole et sa labilité. Ce mode de répartition autoritaire de la parole et de l'écoute semble fondé par une logique interne forte, qui fait sens pour ses partisans, et expliquerait son inertie et sa résilience, fragilisant d'autant le passage au dialogique.

Il est apparu que le ralliement consensuel à la forme autoritaire protège contre le sentiment de danger lié à l'imperfection de la parole. J'ai vu comment B., et d'autres participants, tant à Making Sense qu'à Cerisy, ont exprimé leur sentiment de perte, d'anxiété, de « terreur » devant la priorité donnée à la parole croisée, proliférante, libérée par le dispositif. Ils ont exprimés comment pour eux la référence à l'autorité (du texte, des personnes, de la règle) garantit contre cette perte insupportable, et réhabilite la possibilité d'empathie « entière » avec les autres. L'anxiété fondamentale liée à son incomplétude est le risque de perte de soi dans l'incommunicable, perte de l'empathie. L'empathie pour eux réside hors de la parole, dans la communication des sens et des corps, la proximité, la « communauté ». Laisser la parole libre, « passer son temps à écouter les autres » (un participant de Cerisy, qui ajoute « ça suffit »), est perçu comme limitant au mieux, dangereux souvent. Faire autorité, se présenterait alors comme la garantie contre ce risque, en contrôlant l'usage de la parole, qui trahit et travaille contre le désir d'empathie (le « désir de communauté »). Ces diverses expressions me donnent une ouverture sur la vue du monde qui les anime. Dans leur système logique, dessinée au chapitre précédent, la parole délétère et éphémère empêche l'aspiration à l'empathie avec un continuum corporel et sensible, que l'autorité permet au contraire en limitant l'usage de la parole. Les mots sont éphémères, labiles, ils tombent dans l'oubli dès qu'ils sont parlés, et croire communiquer vraiment avec l'autre par la parole est un leurre. Il faut limiter

cette déperdition continue, d'où l'autorité, le Texte, la Règle (la Loi), alors la recherche d'empathie communautaire peut advenir.

La parole fait donc tort à ceux qui la parlent : elle trompe leur recherche légitime d'empathie. Alors, de la même manière que le politique veut réparer le tort communautaire fondamental fait aux sans-parts, aux invisibles, aux exclus du commun, le régime autoritaire se présente à son tour, lui aussi, comme la réparation d'un autre tort commun fondamental : il réparerait le tort que l'incomplétude de la parole fait subir à tous en trahissant leur désir d'accord empathique. Si l'homme est un animal parlant, il s'y perd et perd le contact avec les autres, avec le monde. Ne plus parler serait le rêve de l'humanité libérée, échappée de la malédiction de Babel. En prenant en charge l'incomplétude, en assumant de « prendre » la parole et le risque de s'y perdre, l'autorité soulage ceux qui se soumettent à elle. N'ayant plus à parler, ils peuvent se retrouver, se réunir, se réunifier en un corps unitaire vivant. Le partage autoritaire et inégalitaire ferait alors sens pour tous ceux qui choisissent d'écouter celui qu'ils ont pourvu de l'autorité réparatrice (énonciatrice de sens). Ils y trouvent leur compte : leur but ne serait pas d'avoir la parole, mais de suppléer à ses défections insupportables. La nécessité de l'autorité proviendrait de l'incomplétude de la parole éphémère ; son rôle serait de contrôler son usage pour en limiter les pertes, compensées par l'empathie sensible avec le non-verbal, c'est-à-dire par une qualité de partage « supérieure ». La « terreur » devant la parole-gouffre évoquée par ce participant au colloque de Cerisy, ni autiste ni poseur, si elle est refoulée, cachée, inconsciente chez la plupart, constitue probablement une motivation profondément ancrée d'acceptation de l'ordre autoritaire. Plus : on souhaite l'ordre, on veut des textes, le Texte qui fixe le labile et rend la parole enfin sensée : autorisée, signée, retenue, comme le torrent enfin contenu par le barrage. On veut la Loi, parce que l'humain parle. Il en découle naturellement le souhait de non-participation, l'accord consensuel avec la distribution inégale des parts au commun : non seulement souhaitable, mais heureuse, bonheur que me donne Celui qui dirige, de ne pas avoir à dire pour d'autres, quand je ne sais déjà pas dire pour moi, ni du tout ce que « dire » veut dire. Participer, c'est risquer la parole : bien plus que risquer de se tromper c'est risquer d'être trompé, de n'atteindre rien en voulant atteindre tout, et finalement de n'être que vent alors qu'on voulait être pierre, repère ; folie alors

qu'on voulait faire sens. La tour de Babel branlante, contre la pierre sur laquelle bâtir des mondes.

Par contraste, et si je reviens sur le point de vue exprimé par H., il ne s'agit pas, pour les tenants du dialogique et de la parole distribuée non autoritairement, de compenser un défaut de la parole. Ce qui le nourrit et l'agite, ce qui l'affecte au sens de ce qui le met en mouvement, c'est le rejet de l'exclusion, le refus de toute parole qui délimiterait, déterminerait qui est accepté, acceptable et qui ne l'est pas, quels mots doivent dire quel sens. Ce n'est pas dans cette imposition des significations et des places qu'il se reconnaît : au contraire, la parole circulante entre des individus différents, tous définitivement autres, qui se mettent librement à l'écoute de leurs « différences », est l'implication de soi qu'il recherche dans le rapport social et qui produit le véritable sens de l'ensemble. Le « dialogique » est une implication de l'individuel dans le rapport à l'altérité, qui ne supprime pas la voix de l'auteur<sup>402</sup>, mais permet à l'intertextualité des auteurs multiples de trouver un terrain d'entente anti-hégémonique, sur lequel se cultive un véritable « sensemaking ». Il a insisté sur l'importance de s'écouter mutuellement, spécifiquement. Ce qui au passage n'est pas une vue idéalisée d'une situation utopique d'entente généralisée et de bienveillance universelle : H. précise dans un entretien ultérieur comment selon lui autour de la table, l'écoute s'est orientée selon les affinités, dans une reproduction approximative des factions et des divergences au sein du comité d'organisation. Mais si cette écoute choisie n'exclut pas les regroupements, les stratégies et les jeux de pouvoir, c'est justement parce qu'elle n'a pas à se soumettre passivement à une autorité dominante. C'est le spécifique de l'écoute qui compte, avec l'attention dirigée qu'elle suppose, et aussi bien la sélectivité qu'elle comporte. Sélectivité, altérité, divergences, jusqu'au conflit : cette posture s'accommode parfaitement des lieux du désaccord et du dissensus, parce que ce sont les lieux du dialogique, au sens de coexistence de logiques distinctes, incommensurables et pourtant co-existantes : le lieu même du social dans sa dimension problématique.

---

<sup>402</sup> Hugo Letiche, Polyphony and its Other, *Organization Studies* 31(03), 2010, pp. 261-277.

Le pôle du dialogisme crée une ouverture, le passage à un autre niveau. Ce terme tiers est d'un autre niveau logique, par lequel l'émergence se produit<sup>403</sup>. « Le choix d'entendre et d'écouter, le choix de l'ouverture, est un choix moral. Ne pas entendre à des avantages – on peut continuer à considérer les choses selon les mêmes vieilles catégories auto-suffisantes, rassurantes et familières. Le choix d'écouter est autodéterminé. Ainsi on peut choisir d'écouter : c'est une possibilité, dont la récompense potentielle est la cohérence, ou l'expérience positive de l'émergence. Le coût potentiel en est la confrontation à l'indéterminé, ou l'expérience négative de l'émergence. Tout ce que nous pouvons offrir est la possibilité de l'écoute, du dialogue et de la relation – qualité que Charles Taylor (1991) appelle 'authenticité' <sup>404</sup>».

Pour être capable de partager, d'écouter, et d'abord entendre la parole incessante, plurielle, polyphonique, il faut admettre, puis comprendre que tout sujet se constitue par sa capacité à entrer dans la communauté dont il est d'abord exclu : ce que Rancière appelle son émancipation. Groucho Marx proclamait, plus radical et plus drôle : « « Jamais je ne voudrais faire partie d'un club qui accepterait de m'avoir pour membre<sup>405</sup> ». C'est le paradoxe de l'étranger : Schütz montrait comment l'étranger peut et doit remettre en question toute typification, et tout ce qui apparaît comme des évidences au groupe dont il s'approche, jusqu'à être amené à questionner les siennes propres<sup>406</sup>. Rancière

---

<sup>403</sup> Letiche et al., op.cit., chap. p. 224 et sq.

<sup>404</sup> « The choice to listen and hear, or for openness, is a moral choice. Not hearing has its advantages – one just attributes the same old self-serving, safe and familiar categories to everything and anything. It is a selfdetermined choice to listen. Thus one can choose to listen, it is a possibility. Its potential reward is coherence or positively experienced emergence and its potential cost the confrontation with indeterminacy or negatively experienced emergence. All we can offer you is the possibility of listening, dialogue and relationship – qualities that Charles Taylor (1991) calls 'authenticity. » Hugo Letiche et al., op.cit., p. 231.

<sup>405</sup> "Please accept my resignation. I don't want to belong to any club that will accept people like me as a member". Telegramme envoyé au Friar's Club of Beverly Hills, auquel il appartenait ; raconté dans Groucho and Me (1959), p. 321. [Variante ] "Please accept my resignation. I don't care to belong to any club that will have me as a member". Cité dans The Groucho Letters (1967) par Arthur Sheekman. Le thème existe déjà dans John Galsworthy, The Forsyte Saga, Part I, Chapter II, "Old Jolyon Goes to the Opera": "He naturally despised the Club that did take him". D'après Wikipédia [http://en.wikiquote.org/wiki/Groucho\\_Marx](http://en.wikiquote.org/wiki/Groucho_Marx) consulté le 11/11/2013.

<sup>406</sup> "L'étranger, en raison de sa crise personnelle, [...] devient celui qui doit remettre en question à peu près tout ce qui paraît des évidences aux membres du groupe dont il s'approche" et : "La découverte que les choses dans son nouvel environnement sont très différentes de ce à quoi il se serait attendu chez lui ébranle la confiance de l'étranger dans la validité de son mode de pensée habituel" (« The stranger, by reason of his personal crisis, [...] becomes essentially the man who has to place into question nearly everything that seems to be unquestionable to the members of the approached group" et : « The discovery that things in his new environment look quite different from what he expected them to be at home is frequently the first shock to the stranger's

pose ce paradoxe comme la question de « la part des sans-parts », l'appartenance à ce dont on est exclu, ce qu'il désigne comme émancipation, ou subjectivation politique. Ce partage d'un second ordre, que Rancière propose contre le partage « du premier ordre » (de l'ordre simple), présente donc la difficulté de s'appuyer sur les fondements instables de l'interaction par la parole et l'écoute. Phénomène labile, sans systématisme, et dépendant des circonstances, la parole est vite considérée comme fortuite (« incidental<sup>407</sup>»), hasardeuse, imprévisible (alors que la « langue » est définissable en termes de structures élémentaires et de règles)<sup>408</sup>. Offrir la possibilité du dialogue et de l'écoute suscite facilement l'anxiété en proposant d'appuyer le lien social sur l'attention aux paroles, ce qui revient à proposer de construire sur des fondations mouvantes et indéterminées. L'autorité rassure contre cette anxiété, le dialogique l'accentue : comment faire pour inciter au dialogique sans inquiéter ? Comment l'éventualité d'une reconfiguration de l'ordre rassurant qui me protège pourrait-elle être envisagée sans inquiétude ?

Si je veux installer plus de dialogique, deux questions sont à résoudre. D'abord comment empêcher que l'anxiété liée à la parole libre envahisse les participants de façon insupportable ? Deuxièmement, quelles reconfigurations opère cette parole dialogique ? En somme la question n'est pas : comment installer le dialogique ? mais : pourquoi l'installer et pourquoi serait-il accepté ? Si la première interrogation est circonstancielle, la seconde ne l'est pas. J'ai vu à quel point la hantise de l'incomplétude du langage et de la parole peuvent

---

confidence in the validity of his habitual "thinking as usual" »), ma traduction. Alfred Schütz, *The Stranger: an essay in social psychology*, op.cit., citations p.96 et 99.

<sup>407</sup> John Latham, fondateur de Artists Placement Group (APG), a créé la notion "Incidental Person", pour caractériser ceux qui s'impliquent dans des contextes non artistiques – l'industrie, la politique, l'éducation – en évitant de se placer « pour » ou « contre ». « La Personne Incidente est capable de proposer des réponses à des questions qui n'ont pas encore été posées » (« The IP may be able, given access to matters of public interest ranging from the national economic, through the environmental and departments of the administration to the ethical in social (...), to 'put forward answers to questions we have not yet asked. » Antony Hudek, note d'intention pour l'exposition *The Incidental Person*, apexart, New York, 2010. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.apexart.org/images/hudek/hudek.pdf> [consultée le 16/08/2014].

<sup>408</sup> Letiche et al., op.cit., **version de travail 2011**: « The surface phenomena of 'parole' supposedly are too varied, unsystematic and circumstance bound, to be systemized. 'Langue' is defined in terms of elementary structures and laws of communication. Parole or lived experience/speech is incidental, happenstance and serendipitous. We reverse this assumption. We are convinced that in the experience of emergent complexity, parole or concrete interaction can be studied, but that no stable depth level grammar of emergent events exists to be studied. Emergence cannot be modeled in a closed system, but it can be described in an open one. Social complexity theory posits that emergence is not a surface level phenomena answering to depth level hidden laws - there is no 'langue' here to emergence's 'parole' ».

renvoyer à la rassurance de l'autorité et de la parole confisquée, une réponse simple qui consiste à rassurer par l'empathie du hors langage, et à neutraliser le dialogique en le réduisant à de la communication. Dans les groupes très empathiques, la parole circulante n'est pas l'écoute des différences incommensurable : elle est une expression consensuelle de l'empathie fusionnelle collective. Le « dialogique » est au mieux réduit à une polyphonie qui crée un bain rassurant. Au café, au restaurant, dans les rues, la voix d'ensemble, le son global se fait entendre, et chacun s'y sent bien. Mais il ne s'agit pas de se parler, d'écouter chacun dans sa liberté de propos, de croiser une multiplicité de conversations, sans chercher d'accord ni contrôler qui dit quoi à qui. Il s'agit de faire entendre le bruit de tous ensemble, rassurant comme un cocon. Produire ensemble le bruit de nos voix qui ne s'écotent pas les unes les autres pour s'y baigner comme dans le corps du groupe, telle est la rassurance sur laquelle se fondent l'autorité et la confiscation de la parole ordonnatrice. D'ailleurs, elle ne suppose pas nécessairement le consensus harmonieux. Le consensus existe aussi dans les cas où l'empathie consiste à se quereller. Un programme télévisuel disparu en avait fait tout un art : sous prétexte de débattre librement, le plateau devenait une arène surréaliste, où le droit à parler revenait à un « droit de réponse »<sup>409</sup> dont les invités se saisissaient tous à la fois sans jamais s'écouter, devant un présentateur ravi, et dans un plaisir visible à s'invectiver. Face à ces modes empathiques communautaires rassurants, le dialogique réel déstabilise. Que veulent dire les mots des autres, et comment les écouter ? L'anxiété de se perdre dans la parole, dans le langage des autres, est bien réelle. Telle amie me faisait part de sa certitude, petite fille, que les adultes manipulaient les mots d'une façon dévoyée, et leur faisaient dire autre chose que ce qu'ils disaient ; elle avait pour tâche de « rétablir le vrai sens des mots ». Elle devint poète. Tel autre me révélait que jusque tard dans sa vie – et je crois que c'était toujours le cas – il était persuadé que les autres utilisaient les mots pour masquer le sens réels des situations, et ainsi l'empêcher de les comprendre et d'y prendre place. Plonger dans le dialogique incontrôlé, c'est être menacé de dissolution dans le fortuit, l'indéterminé. Quelle rassurance trouvent ceux qui n'en ont pas

---

<sup>409</sup> *Droit de réponse*, une émission de débats télévisés en direct, de Michel Polac. Réalisée par Maurice Dugowson elle a été diffusée sur TF1 entre le 12 décembre 1981 et septembre 1987.

peur, d'où provient-elle, comment l'installer pour ceux qui ne la trouvent pas spontanément ?

Cet indéterminé est au cœur de la difficulté du langage, de ne savoir si on se comprend, ni comment employer les mots, dont le sens ne se définit que par l'emploi qui en est fait, par les « jeux de langages » (Wittgenstein). La langue se soumet aux différents usages et jeux qu'elle peut servir, et en même temps elle les encadre, les autorise ou les interdit. L'incomplétude de la parole<sup>410</sup> me met en défaut : « je » parle mais les mots que je prononce ne sont pas moi, et si mon interlocuteur peut comprendre ce que disent mes mots, il ne peut « me » comprendre. « Je » suis à la fois dans et hors du langage, qui est à la fois en moi et hors de moi, comme il est en l'autre et hors de lui/d'elle. « Hors de lui », « hors d'elle », l'expression décrit l'état émotionnel de H. et B.: ils se sont trouvés expulsés d'eux-mêmes par l'usage que l'autre a fait de la langue et des mots. C'est ce hors-de-soi, qui m'expulse de ma certitude d'être compris, qu'il est difficile d'admettre et de prendre en compte concrètement, tant la conviction est ancrée que la parole, partagée, ne devrait pas exclure.

En résumé, un tableau comparatif des deux formes de partage peut être établi, selon la mobilisation des acteurs sur l'une ou l'autre forme, leurs objectifs profonds, les modalités de mise en œuvre du partage, les formes d'interaction privilégiées, la nature du faire-sens mis en jeu, et le type de sensibilité qui est mobilisée :

(page suivante)

---

<sup>410</sup> Voir note 375, p 300.

	<b>partage autoritaire</b>	<b>partage dialogique</b>
mobilisation	réparer le défaut de la parole	combattre l'exclusion
objectif	rechercher l'empathie des sens	s'impliquer dialogiquement
modalité	distribution des places	différences individuelles
interaction	adresse publique	écoute spécifique
sens	produire des significations (making sense)	donner sens (sensemaking)
sensible	continuum sensoriel	expérience du dissensus

**Figure 24** - Tableau comparatif des deux modes de partage de la parole en pratique.

#### *1.4. - Problématisation : la difficulté des dispositifs instituant le partage dialogique*

La question de savoir s'il est possible de rompre durablement le partage autoritaire et d'en instituer un autre, plus égalitaire, reste donc entière. L'élévation au-dessus du plan policé de l'organisation consensuelle est difficile à réaliser et instable. Que le dialogique devienne réellement le pôle de cohérence, source de partage et de sens pour l'ensemble de l'organisation, n'est pas une évidence : le groupe revient avec atavisme à la confiscation de la parole, et à son alignement sur une autorité distributive qui règle les places et la capacité à avoir plus ou moins part. De plus, cette répartition autoritaire fait pleinement sens – pour ceux qui considèrent la parole comme décevante, incomplète, trompeuse, et qui aspirent à une communication plus empathique basée sur les sens, le corps et la communion dans la communauté. Même ceux à qui on confisque la parole peuvent alors y « trouver leur compte », pourvu que le rêve empathique communautaire soit proposé : on le poursuivra alors, sous l'aile de ceux qui



savent (qui parlent, qui dominant), en s'immergeant dans l'une ou l'autre expressivité des corps, « irrationnelle », permettant la communion des sens.

Mon expérimentation d'un dispositif délibérément construit pour empêcher la répartition autoritaire et inégalitaire de la parole, et promouvoir la pratique d'un partage dialogique, d'une part n'a diminué en rien la violence de l'affrontement entre les deux conceptions, au point de mener à l'éclatement de l'organisation. D'autre part les tenants de l'ordre hiérarchique ont pu renverser la règle dialogique en système d'autorité – ou bien la règle est-elle au fond autoritaire ? Quels caractères plastiques, formels, en seraient responsables ?

Je me concentrerai sur deux aspects : d'abord sur le fait que c'est par la parole, dite, prononcée, entendue, que mes deux expérimentations ont produit leurs effets. Qu'est-ce qui dans la parole vive a pu dans les deux cas à ce point mobiliser, violenter, convaincre et affecter ? Comment le dialogique en fut-il favorisé ou au contraire mis en danger ? Ensuite sur la mobilisation et l'opposition apparente de deux modalités artistiques, l'une empathique, unificatrice et sensorielle, l'autre disruptive, questionnante et dialogique. Mon intervention consiste, je l'ai décrit, en une mise en scène, un protocole, une technologie ; certains participants lui ont reproché son manque de sensorialité et de contact, la faible prise en compte du corporel et du non verbal. Elle négligerait l'expérience tactile et haptique, kinesthésique et synesthésique. Déficiante en matière de qualités sensibles – émotions, irrationalités, spontanéités, inspiration, elle ne convoquerait pas, ou peu, la plasticité matérielle, poétique, symbolique de l'expérience. Plus que d'un jugement définitif, il s'agit ainsi d'une évaluation perceptuelle et relative de deux modalités artistiques, convoquées ou espérées différemment selon les uns ou les autres. Le dispositif comporte une dimension sensorielle certaine, tactile, visuelle et auditive, liée au son, aux voix, à leur matérialité, à la plasticité de l'installation (câbles, sinuosités, connexions, connecteurs, manettes...). Il présente aussi une autre dimension, tout aussi physique, mais plus interrogative, liée à la technologie (micros, casques, électronique, projection vidéo...) et à la disruption des habitudes admises (exprimée dans la règle de discussion proposée : « on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on parle »). Ces deux dimensions dans le domaine formel correspondent précisément d'après mes remarques précédentes aux dimensions autoritaire et égalitaire du partage de la parole selon Rancière. Si la disruption de

la règle correspond à ce que Rancière appelle le régime esthétique, c'est-à-dire le pouvoir de mettre en ordre le sensible selon d'autres modes que le dominant, la matérialité sensorielle de l'expression plastique, à privilégier selon les organisatrices de Making Sense, répondrait à la vision policière du partage, avec sa recherche d'un langage non verbal, sensoriel, proxémique, communautaire et empathique. Je désignerai cette conception comme celle d'un art empathique. Loin du régime dissensuel d'un art disruptif prôné par Rancière, c'est un art consensuel, réunificateur, enveloppant. Mon dispositif appartiendrait plutôt au registre d'un art disruptif, mais ses qualités sensorielles certaines le rattachent également à des formes d'art empathique : examiner le rapport entre les deux et leurs interférences donnera des indices sur les raisons sensibles du renversement de l'autoritaire en dialogique et vice-versa.

Selon ces deux conceptions de l'art, j'examinerai (dans le prolongement de mes autres productions artistique et /ou de recherche) comment les modalités plastiques et sensibles de mise en scène ou de mise œuvre de la parole ont agi, « empathiquement » ou « esthétiquement », dans la mise en œuvre de mon dispositif. Quelle plasticité du sensible opère l'action de la parole vive, en faveur de l'autorité ou de l'émancipation ?

Ceci me mènera à examiner comment le dispositif que j'ai proposé exerce ce pouvoir, et pour le mettre au service de quel type de partage. Enfin ces questions ouvriront sur la question éthique de mon intervention et de mon dispositif.

## **II – Le sensible de la parole**

### *II.1. - Le dissensuel de la parole*

Dans le champ littéraire la parole en tant que monde sensible, incarné, multisensoriel, est transcrit sur le mode textuel, transposé dans les expériences de la lecture et de l'écriture, qui ne se rencontrent que virtuellement. Lorsque Rancière pose l'acte de lecture comme le lieu de l'exercice de la faculté de se penser et de reconfigurer les places sociales, il le décrit comme un effort intellectuel fondé sur le postulat de l'égalité des intelligences, non comme un espace sensoriel ou plastique. L'espace que traverse la parole est un espace

intellectuel, où les corps existent par la place et les capacités qui leurs sont attribuées socialement. Dans cette perspective littéraire et abstraite, la parole est d'abord un discours. Elle est « une énonciation qui (re)construit un partage du sensible<sup>411</sup> », mais Rancière ne traite pas de la parole en tant que vibration, fréquences, sonorité, timbre, corps en mouvement, transport de sentiment. Il ne signale pas lorsqu'il commente Jacotot si les élèves du maître ignorant se touchent, comment ils sont placés dans l'espace, comment ils se parlent, s'ils bougent pendant leur lecture, dans quelles salles et sous quelles lumières ils apprennent, ce qu'ils font de leurs expériences physiques vécues simultanément à leur expérience intellectuelle. Pourtant les conditions corporelles de l'exercice mental y participent pleinement, et Flaubert que Rancière cite largement parlait ses textes dans son gueuloir. Dans *Le destin des Images* Rancière convoque bien cette prononciation du mot, cette nécessité « d'entendre, de se fier à l'oreille ». Mais si Flaubert doit parler son texte, selon Rancière c'est pour mieux repérer les répétitions ou les assonances, pour mieux faire son travail d'orfèvre de la grammaire et de la phrase. Ce qui se joue dans le sonore, loin de la grammaire, qu'est-ce ? Comment Flaubert « gueulait »-il ? Yeux ouverts ou fermés ? Face à quoi : un mur, une porte, une fenêtre, son lit, sa table, en marchant, couché, assis ? La pédagogie émancipatrice qui passe par la lecture demande-t-elle à ses élèves-lecteurs de hurler leurs textes, de les chuchoter, de les dessiner, de les manger, de les tenir à pleine main ou du bout des doigts ? On ne le sait pas ou si peu. Les emprunts nombreux de Rancière à l'art pour illustrer ce travail de reconfiguration sont focalisés sur le sens des œuvres qu'il décrit et sur le « message » qu'elles véhiculent, à commencer par les expressions de ceux qu'il nomme les sans-parts. Leur mode opératoire sensible est convoqué sur le mode du « partage du sensible » : ce partage du sensible signifie une (re)distribution sociale des pouvoirs et des identités, redistribution des places, du dire et des capacités à prendre part. Que cette redistribution s'opère par la proclamation sur tee-shirt de pensées individuelles, par la construction dans l'espace public d'un lieu dédié à s'isoler<sup>412</sup>, ou encore par un film

---

<sup>411</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 131.

<sup>412</sup> *Je et Nous*, projet du groupe Campement Urbain (Sylvie Blocher), Sevrans, quartier des Baudottes, 2003. <http://campementurbain.org/cuv3/index.php/projets/jeetnous/index.html>

documentaire<sup>413</sup>, il s'agit toujours de médiation : transmettre la volonté de reconfigurer la distribution des paroles et des places sociales. Bien sûr la voix et la parole sont d'abord des émissions de sens, dont il faut reconnaître la puissance, distinguer les sources et critiquer les réceptions. Mais le sensible au sens propre, les qualités sensorielles de la parole, ne séparent pas si clairement ce qui est émis de ce qui est reçu : j'entends ma voix au moment où je parle, et j'écoute inévitablement autant le timbre et l'intonation de la voix qui me parle que le sens des mots qu'elle prononce. Sur la scène sensible de la parole, les voix ne sont pas des émetteurs qu'il s'agit de capter, mais des colonnes d'air en vibration qui interfèrent entre elles. Plongé dans le son qui circule, en interaction avec les corps parlant, j'en extrais plus ou moins de langage, de mots, de sens, que je relie plus ou moins à la source qui les aurait produits. J'écoute, mais j'entends aussi. Duchamp : « On peut voir regarder. Peut-on entendre écouter, sentir humer, etc... ?<sup>414</sup> ». Dans le registre de la parole, écouter et entendre se passent en même temps. Le prononcé est intimement présent à celui qui parle et en même temps immédiatement mis à distance, donné à celui qui écoute.

La nature et la difficulté du partage résident précisément dans cette nature de la parole, qui n'est mienne qu'au moment où elle m'échappe et m'expulse de moi-même, parole que l'on partage et qui sépare. Je retrouve la dualité autour de laquelle s'est joué l'enjeu du partage et du conflit lors de mes interventions. La parole, à la fois mienne et étrangère, son et sens, corps et concepts, terrifie ou rassure. Plus on la multiplie et plus on multiplie cet « étrange espace-temps » où circule le flux parolier, intimement corporel et malgré tout désincarné, abstrait, inappropriable. Sur les scènes de mon dispositif, les uns ont cherché à le juguler, en réduire les dommages, à échapper à la fluidité et au délétère de la parole : la contrôler, et lui opposer une expérience communautaire idéalisée. Convaincus de sa complétude, de l'autonomie du discours, de sa fermeture, ils délimitent les significations, codent les usages, répartissent les droits et les temps de parole ou d'écoute, dans un désir de Texte, de loi. Pour ceux-là le sentiment de commun s'éprouve non dans les échanges parlés, mais dans l'empathie des corps, qui se manifeste entre autres dans le domaine des arts, comme l'ont exprimé ces

---

<sup>413</sup> *Qu'ils reposent en révolte (Des figures de Guerre 1)*, Film de Sylvain George, cité par Jacques Rancière, *La Méthode de l'Égalité*, Paris, Bayard, 2013, p. 299.

<sup>414</sup> Marcel Duchamp, « Sens 2 », *Da Costa [revue] : le memento universel*, fascicule I, 1948, Paris, Jean Aubier. p. 15.

participants qui racontent comment ils trouvent une empathie communicationnelle au-delà des mots devant des spectacles de danse, ou comment la pratique de la peinture soigne de l'angoisse.

D'autres admettent de savoir que la parole n'est jamais ronde et pleine, jamais complète par elle-même. Savoir qu'on n'est jamais totalement énonciateur de ses propos, qu'ils s'inscrivent dans une incessante reprise et redite, par les autres autant que par moi-même<sup>415</sup>. Ils acceptent alors de s'y perdre, s'y projeter, tous ensemble, et partagent l'expérience du langage avec ses paradoxes : « accepter que l'on ne pourra jamais vraiment accepter l'autre<sup>416</sup> », ni sa parole, parce que ce qui la rend sienne m'est totalement étranger. Entrer dans un espace où il soit possible de « se parler », de « s'écouter », alors même qu'on ne sait pas ce que parler veut dire, suppose l'acceptation de l'ignorance et des dissonances, le renoncement au contrôle de l'autre et de ses mots, et l'abandon de la certitude quant à la correspondance entre les mots et les choses, entre les mots et la pensée. Le silence peut être une solution<sup>417</sup>, mais la prise de participation dans le concert dissonant demande de faire ce saut du silencieux au parlant, un saut empli par « les plaisirs et les terreurs qui accompagnent le passage du silence à la parole publique<sup>418</sup> ».



**Illustration 46** : Geneviève Cadieux, *Hear me with your eyes*, 1989. Trois photographies, dimensions inconnues.

---

<sup>415</sup> Mikael Bakhtine, *The dialogical Imagination : four essays*, dirigé par Michael Holquist, traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin : Texas University Press, Slavic series, 1981, 480 pages. Je développe cette idée de manière plus approfondie dans **ce chapitre, page 73 et suivantes, et dans la note 439.**

<sup>416</sup> Comme me l'a exprimé H. lors d'un entretien ultérieur pour caractériser l'écoute ouverte.

<sup>417</sup> « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire », Wittgenstein, *Investigations Philosophiques*, dernier paragraphe.

<sup>418</sup> Christoffer Phillips à propos de l'œuvre de Geneviève Cadieux, *Hear me with your Eyes* (1989). « De Narcisse à Echo : La voix en tant que métaphore et matériau dans l'art de ces dernières années », catalogue d'exposition *Voices/Voces/Voix*, Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains, 2000, 167 pages, p. 23.

La parole partagée, multiple, foisonnante, où la mienne se mêle, est la plus grande étrangeté à laquelle me confronter, dans laquelle pénétrer sans me fondre<sup>419</sup>.

« L'absolument étranger seul peut nous instruire<sup>420</sup> ». L'entrée dans la parole signifie ainsi le passage du muet au parlant, de l'inaudible à l'écoute, de l'exclusion à l'inclusion, un saut inconcevable à vrai dire : comment entrer dans un concert où je n'ai pas de place, pas de partition, pas de voix ? Et en même temps je ne peux y entrer que parce que je n'en fait pas (encore) partie : entendre le bruissement de loin, du dehors, est comme voir un paysage devant soi ; y suis-je déjà ou pas encore ? A quel moment est-on « dans » le paysage, à quel moment se tient-il devant nous comme une « vue » ? Par la continuité du sol, de l'air et de la vue j'en fais déjà et toujours partie. Par le regard j'en suis séparé, mais précisément parce que je le regarde de l'extérieur, je génère artificiellement un « dehors » du paysage, depuis lequel je peux y pénétrer. Parce que je le regarde comme extérieur, je peux y entrer, y prendre place, m'y déplacer. Entrer en conversation, comme entrer dans le paysage, est un passage inutile et nécessaire, déjà effectué et toujours à refaire : d'emblée intégré à quelque scène de parole, je dois cependant y prendre place – ou bien on doit m'y faire place. Chaque nouvelle entrée dans la conversation, chaque prise de parole (*turntaking*) est ainsi une réorganisation de l'ordre des locuteurs et des écoutants. Parce que cette remise en ordre se renouvelle sans cesse, la conversation se poursuit, et alors seulement je peux dire que j'en fais partie. Lors de la séance autour de mon dispositif à Cerisy, j'ai suivi le déroulement d'une de ces entrées en conversations : il s'y joue le jeu de position, de regards, par lequel s'accorde à l'autre une place qu'il réclame, et à la suite de quoi le dialogue est possible dans une relative égalité.

---

<sup>419</sup> C'est ce que le participant de Cerisy refuse : le silence dit-il « est puni » par le dispositif. Au polyphonique dissensuel il souhaite résister muettement, apparemment pour laisser la liberté à chacun de ne pas parler, mais en réalité selon la logique autoritaire qui veut que le silence soit bon pour tous et la parole seulement pour quelques-uns, et que le premier soit valorisé comme le lieu de maîtrise (retenue, réflexion, contenance de soi), contre la seconde considérée comme risque de perte.

<sup>420</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, op.cit., p. 71. Il poursuit : « Et il n'y a que l'homme qui puisse m'être absolument étranger, réfractaire à toute typologie, à toute caractérologie, à toute classification – et par conséquent, terme d'une 'connaissance' enfin pénétrant au-delà de l'objet. L'étrangeté d'autrui, sa liberté même ! ». Ces lignes permettent de comprendre comment la parole, par la dimension d'adresse à Autrui, à l'étranger, devient véritablement une 'connaissance' partagée.

Le dissensus est donc inhérent à la parole en soi, qui ne coïncide pas avec elle-même, et s'énonce dans le clivage de chacun d'avec soi-même. Toute parole est essentiellement dissensuelle parce qu'elle élève la voix contre l'unité que suppose le fait de parler : au moment où je parle, fort de ma liberté de sujet parlant, je m'aliène dans les mots qui sortent de ma bouche, qui sont proférés en vérité par ma propre altérité. Le phénomène se répercute de locuteur en locuteur, porté par les mots : ce qui ne veut pas dire par le sens des mots – même si l'altération et le dissensuel contaminent aussi les significations – mais par le sensible de la parole, où se réalisent ses paradoxes – ne pas m'appartenir au moment où je m'exprime à travers elle, devoir y entrer alors que j'y suis déjà, me donner accès à l'autre pour mieux comprendre que je ne le connaîtrai jamais. Le sensible de la parole : cette étrangeté dans laquelle je dois entrer sans jamais m'y trouver véritablement.

## *II.2. - Le parlé et l'écoute*

Le sensible de la parole, le lieu où se rejoignent l'intime de la voix et son altérité, est sa dimension « parlée » précisément : sa qualité d'événement sonore, expérimentée au niveau intime, à son émission, par les vibrations de la gorge, de la bouche, la respiration, les muscles, les résonnances crâniennes et thoraciques, et reçue du dehors en d'autres vibrations, aériennes, auriculaires, stomacales qui complètent les premières. Deux niveaux de signification sont activés par cet événement répété qu'est l'expérience sensible du sonore parlé. D'une part le son de la parole est le « grain de la voix <sup>421</sup> », ce lieu où « l'homme qui s'adresse à vous livre une parole au-delà, au travers, en excès du sens <sup>422</sup> ».

---

<sup>421</sup> Le « grain », c'est le lieu physique, le granuleux opposé au lisse de l'abstraction du sens, par lequel le corps irradie la voix, et avec lui le rapport au corps de l'autre qui écoute ou qui chante ; ce rapport est érotique : « Le « grain », c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute. Si je perçois le « grain » d'une musique et si j'attribue à ce « grain » une valeur théorique (c'est l'assomption du texte dans l'œuvre), je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement « subjective » (ce n'est pas en moi le sujet psychologique qui écoute ; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer - l'exprimer -, mais au contraire le perdre). » Roland Barthes, *Le Grain de la Voix*, (1972), Œuvres Complètes, Tome 2, 1966-1973, pp. 1436-1442.

<sup>422</sup> Julia Kristeva, *La voix de Barthes*, communication lors de la soirée d'hommage à Roland Barthes organisée par le Centre Roland-Barthes à l'ENS, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris, le 18 novembre 2008. Consultée en ligne le 07/07/14 sur la page <http://www.kristeva.fr/barthes.html>. En résonnance avec les lignes de Roland Barthes citées ci-dessus, Julia Kristeva ajoute : « Rien que dans le tremblement de ce non-sens, de ce plus-que-sens vocal, il avoue son histoire et son corps ».

Excès du sens ou en-deçà du bercement primordial, c'est le souvenir du son de la voix maternelle enveloppante, immersive, qui s'est la première adressée à nous, et par cette adresse nous a constitués comme sujets. Constitution qui s'est jouée dans le rapport sensible au son de la voix et d'abord dans le rapport au bruit de la mienne : pour me trouver en rapport à ma propre voix, il m'a fallu discerner son bruit spécifique parmi celui des autres où pourtant elle est prise. Didier Anzieu<sup>423</sup> a montré comment le développement de l'enfant et sa situation dans le monde se jouent d'abord au niveau sonore, par son immersion dans un environnement fait de bruits et de voix au milieu de laquelle est plongée la sienne propre, à la fois émise et perçue, essentiellement par rapport à sa relation à la voix de sa mère<sup>424</sup>. Plus tard, ce sera ainsi dans le bruissement des partages de paroles, où la voix se noie et s'entend, que s'éprouvera, se re-trouvera le collectif, de deux manières : dans la reconnaissance de voix singulières – dont la mienne propre – au sein du bruit général, et par la pulsation primale, audible, du corps fusionnel originel – dans les sons des stades, les cris des foules, les rumeurs des médias, les bourdonnements des brouhahas des lieux publics. Le grain de la voix est ainsi à la fois le souvenir et le désir du bercement primaire où les paroles se confondent, et la singularisation rendue possible par la reconnaissance des grains infiniment différents de toutes les voix possibles.

D'autre part le sonore de la parole transporte le sens dans les mots, qui prononcés constituent l'arène physique où se joue la question de la séparation et du commun, du consensus et du dissensus. Véhicule du sens, le son circule entre les locuteurs, et crée l'espace commun physique et mental, affectif comme langagier, ce commun où ils se rejoignent. Et en même temps le sens des mots leur échappe, bien qu'ils l'entendent. Il ne leur est pas donné d'en décider librement. Le sens sera toujours construit d'interprétations et de reprises dont bien peu me sont accessibles : je me sens exclu de ce commun auquel je prends part. De ce flux jamais arrêté, je ne peux que suivre le mouvement. J'essaie de m'en saisir cependant, de capter et de retenir ce qui m'échappe dans mes propres paroles : j'écoute. Ecouter est le non-événement qui ponctue et suspend

---

<sup>423</sup> Psychanalyste français, 1923-1999, influencé par Jacques Lacan, puis en scission avec lui, et par Mélanie Klein, Wilfred Bion, Donald Winnicott. Il a développé une action, une formation et une théorie au carrefour de la psychologie sociale et de la psychanalyse. Fondateur aux éditions Dunod des collections « Psychismes » et « Inconscient et culture ».

<sup>424</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-Peau*, Paris : Dunod, 1985.

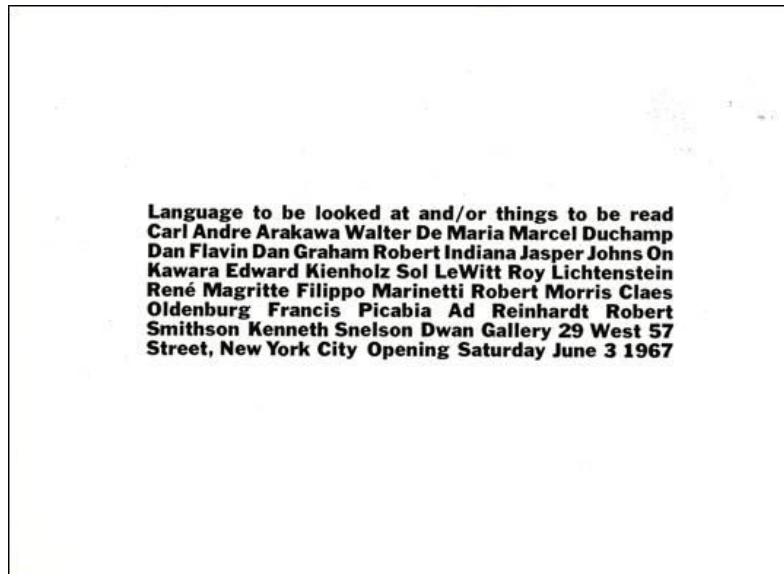


l'événement de la prononciation, l'attente du répondeur qui va me permettre d'entendre ce que j'ai dit – en l'écoutant redit, autrement, par l'autre. Ecouter est la modalité essentielle de socialisation – parler en est la cause. Mais écouter, tout en permettant la reprise à mon compte de ce qui est dit, est en même temps et toujours déjà voué au défaut, à l'approximation, à la dépossession. Car le sens dans la parole est inextricablement mélangé à ce qui en elle n'est pas de l'ordre du langagier, intonations, tessitures, vibrations, reflets des émotions et des sentiments, nuances d'expression singulières, inimitables et indissociables du sens prononcé. Je ne peux reprendre ces qualités pour mon propre compte, elles ne m'appartiendront jamais ; et pourtant ce n'est que par elles que la parole des autres m'est accessible. Ce qui me permet de recevoir les mots des autres est exactement ce qui les rend incompréhensibles, et la parole et l'écoute qui produisent l'espace commun où se rejoindre produisent aussi et du même coup la séparation qui nous divise.

### *II.3. - Ecouter le dissensuel*

Ainsi la parole est double : son son, son sens. N'entendre que le bruit des voix, et c'est le règne du « bruyant », qui a le pouvoir de réduire la parole des uns au cri, loin du sens que lui donnent les autres. Ecouter par contre les lignes de vibrations d'une voix précise, que l'oreille est capable de suivre, démêler en s'attachant aux fréquences et au timbre une voix plutôt qu'une autre, et l'on entend alors autre chose : ce qu'elle dit, les mots qu'elle interprète. A la croisée des mots et de la tessiture, se forme le dissensuel de la voix, sa multiplicité intérieure, bruissante déjà d'altérités et des altérations que l'écoute mutuelle cherche à discerner. Je prononce le mot « parole » : et déjà mon auditeur et moi devons démêler une myriade de nuances, de significations, d'interprétations, de tonalités, de couleurs, venues de lui, de moi et de tous les autres, qui infectent ce simple mot, altérant la signification que je voulais y mettre – ou peut-être au contraire lui donnant précisément la signification voulue, ce qu'aucun de nous ne sait épuiser ni même discerner clairement. Robert Smithson écrit en 1967, dans le communiqué de presse de la première exposition d'arts plastiques consacrée

au langage <sup>425</sup> : « Le langage opère entre les significations littérale et métaphorique. La puissance d'un mot repose dans l'inadéquation totale du contexte dans lequel il est placé, dans la tension irrésolue, ou partiellement résolue, de ses disparités. Un mot figé ou un énoncé isolé, en l'absence de toute mise en forme visuelle « cubiste » ou décorative, devient la perception du similaire au sein du disparate – en un mot, un paradoxe <sup>426</sup> ».



**Illustration 47** : Carton d'invitation à l'exposition *Language to be looked at/Things to be read* (connue aussi sous le titre *Language I*), Dwan Gallery, juin 1967, 12.7 x 17.7 cm.

Robert Smithson appartient au mouvement dit de l'art conceptuel, qui théorise les questions du sensible sous la perspective du langage : le groupe emblématique de ce mouvement, Art and Language <sup>427</sup>, édité dans les années

<sup>425</sup> Robert Smithson raconte avoir eu l'idée avec Sol Lewitt des expositions « Language I, II, III ». *Robert Smithson*, Eugenie Tsai (Dir.), The University of California Press, Berkeley et Los Angeles, California. University of California Press, LTD. London, England., 2004, 280 pages. p.23, note 86.

<sup>426</sup> « Language operates between literal and metaphorical signification. The power of a word lies in the very inadequacy of the context it is placed, in the unresolved or partially resolved tension of dispartates. a word fixed or a statement isolated without any decorative or 'cubist' visual format, becomes a perception of similarity in dissimilars—in short a paradox ». (Ma traduction). Robert Smithson (signant sous le pseudonyme Eton Corrasable), communiqué de presse de l'exposition *Language I : Language to be looked at/Things to be read*, Dwan Gallery, New York, juin 1967. Extrait de *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2nd Edition, réunis par Jack Flam, The University of California Press, Berkeley : University of California Press, 1996. p. 61.

<sup>427</sup> Fondé par en 1968 par Terry Atkinson, Michael Baldwin, David Bainbridge et Harold Hurrell, incluant plus tard Mel Ramsden, avec Charles Harrison pour le journal « Art-Language », le groupe se développa jusqu'aux années actuelles, avec cependant de profondes mutations. Pour eux l'idée d'un travail artistique et sa réalisation sont interdépendant, « l'intention de l'artiste et la description de l'œuvre ne font plus qu'un » (notice de Ghislain Mollet-Viéville pour

soixante-dix, en tant que production artistique, un journal de théorie intitulé Art-Language. Leur approche non-conventionnelle du langage, plus orientée sur sa performativité que sur sa sociologie ou sa philosophie, est portée par les apports de la philosophie, la linguistique et le structuralisme des années soixante-dix. Ils nomment à ce moment « conversation » les débats théoriques qui nourrissent le travail artistique, et ils les intègrent à l'œuvre elle-même<sup>428</sup>. A cette époque, la disparité du langage, son ambiguïté fondamentale, et les questions s'y référant, sont directement exposés et théorisés, mises à nu par des protocoles, des textes, des installations qui opèrent essentiellement au niveau cognitif et intellectuel.

Mais la disparité et la dualité de toute parole s'expérimentent d'abord au niveau sensible, dans l'espace physique du son et des corps qui parlent. Accorder de la considération à la multiplicité des voix passe par la possibilité de les discerner les unes des autres au sein du bruissement, en temps réel et à vif. Ce qui est vrai de l'écoute des voix mêlées est d'ailleurs vrai aussi de l'écoute de chaque voix séparée : dans le son de la parole, qu'elle soit collective, bruissante de tous ceux qui parlent à la fois, ou individuelle et bruissante de la pluralité des « je » qui construisent un sujet, il s'agit de discerner non pas la bonne voix, qui vaudrait plus ou mieux, mais de savoir discerner que l'ensemble est fait de multiple, d'être capable de s'attacher à l'une sans oublier que d'autres parlent aussi, et de pouvoir naviguer entre leur multiplicité sans s'y noyer ni la diviser. Ecouter le dissensuel, c'est prêter attention à la multiplicité, à la pluralité, à l'altérité dans le bruissement de ce qui parle, voix seule et voix superposées, au lieu d'y projeter autoritairement une unité imaginaire qui constituerait le sujet, sa parole, ou une vérité.

L'espace sonore de la parole partagée consiste finalement en une scène à la fois de réunion et de séparation. Chaque locuteur dès qu'il parle est à la fois divisé et réuni : uni à sa propre parole qu'il produit au plus intime de son propre corps et de ses sentiments, séparé des mots qui immédiatement se détachent de lui et appartiennent à tous. Lorsque plusieurs voix parlent ensemble, le

---

le FRAC Pas-de-Calais, 1996, disponible en ligne à l'adresse <http://www.conceptual-art.net/artlanguage.html> consultée le 29/06/2014).

<sup>428</sup> Ibid.

processus se multiplie, et les voix se mêlent intimement dans un concert bruissant, et se séparent les unes des autres, par la vertu de l'écoute que leur accordent les uns ou les autres. Le sonore est ainsi le registre sensible où la parole peut se partager des deux façons : sur le mode de la séparation entre brouhaha inentendable des bruits de voix emmêlées et significations bien identifiés des paroles autorisées, ou sur le mode du commun dialogique propre au concert de dissonances écoutées chacune dans sa multiplicité. Les deux modalités du partage ne sont pas discernables par des propriétés physiques du sonore qui les caractériseraient différemment. Elles sont immédiatement et simultanément convoquées dès qu'il y a parole, et nous en faisons l'expérience tous les jours dans les innombrables situations où nous séparons (grâce à leur « grain ») les voix les unes des autres en même temps que nous les écoutons toutes en réunion (à l'écoute de leur sens).

C'est bien cette double écoute des paroles partagées que mon dispositif veut permettre : l'immersion dans le concert de toute les voix, et la concentration sur l'une ou l'autre. S'y réalisent ainsi ensemble les deux aspects du partage de la parole : d'un côté faire partie, faire corps, de l'autre côté ordonner, hiérarchiser et répartir. L'empathique et le reconfigurant sont inextricablement convoqués ensemble par mon dispositif, qui suppose que chaque participant reste attentif aux demandes silencieuses de participation, qu'il soit prêt à reconfigurer la répartition de la parole afin de faire place à l'intrus – sans que ce dernier ne puisse s'imposer. La demande est faite aux participants par le sensible : c'est par son corps et son ressenti que chacun pourra savoir qui souhaite être écouté, et alors trier d'entre les voix mêlées la sienne pour l'écouter, et lui répondre. « Table de discussion » signale aussi que le dispositif n'est pas un espace immatériel, loin de là : tables, fils, casques, micros, et aussi, et surtout air en vibrations, oreilles emplies de fréquences, volumes comme des liquides qui déferlent ou s'égouttent. L'espace tridimensionnel ne suffit pas à déterminer les places et les capacités des corps parlants : les sujets énonciateurs évoluent dans un espace auditif autant que spatial. A côté de l'espace au sens classique où se placent les corps, qui est figuré dans mon dispositif très visiblement par un système de liens, câbles, connecteurs, casques, micros, l'espace sonore est le lieu des répartitions discutées du pouvoir de parler et de la faveur d'écouter, enjeu de négociations informelles, d'exclusions invisible, de mises en commun et de séparations

autoritaires. Comme le pôle dialogique de mon schéma, le sonore de la parole s'élève au-dessus des oppositions entre hiérarchie, empathie et significations : par le sonore tout advient ensemble. Le sonore de la parole permettrait ainsi l'émergence complexe – celle du politique. Rancière définit l'esthétique « première » des espaces et des temps, où les places, les capacités et les dires des uns et des autres sont réparties en parts plus ou moins égales, comme le « partage du sensible » qui conditionne le politique. Ce que je propose de considérer ici, c'est la première de ces esthétiques fondamentales : le sensible sonore de la parole. La vie sociale réside d'abord dans la physicalité des voix, plus ou moins fortes, plus ou moins écoutées ; elles pénètrent les esprits par la vibration, qui est l'espace plus la durée, le rythme, et la résonance. Espace de projection et de résolutions, il est figuré dans mon dispositif par l'écran sur lequel s'affichent les transcriptions de quelques-unes des paroles prononcées, ainsi visiblement écoutées parmi la pluralité des conversations encours. J'ai vu à Cerisy comment cet écran est effectivement le lieu des projections des participants, qui cherchent à y inscrire leur vision du pouvoir, de l'exclusion, et de la légitimité. Mais ce qu'ils y projettent et qui s'y lit, s'enracine dans l'expérience qu'ils vivent, l'expérience sensible, physique et sonore, de la scène de partage mise en place, si les deux formes de partage du sensible sont convoquées en toute scène de parole, qu'est-ce dans cette expérience à deux faces (le grain et le sens, le parlé et l'écoute, le bruisant et le discernement) qui la fait basculer vers l'autoritaire ou vers l'ouverture dialogique ?

#### *II.4. - Le bain social de la parole bruissante*

Dans le dispositif de discussion que j'ai mis en place, le brouhaha des conversations simultanées joue un rôle essentiel. Pointé par certains participants comme une gêne (« ce serait mieux avec des casques fermés »), il a été délibérément pensé lors de la conception du dispositif (par le choix de casque semi-fermés), pour précisément plonger les participants dans le bain des voix simultanées, non comme un bercement primal ou un non-sens radical, mais comme un réservoir de voix qui toutes veulent être écoutées. D'autres participants ont remarqué pour leur part l'étrange déconnexion qui se produit entre les voix et les corps qui les émettent : « la voix est plutôt forte, mais on voit

quand même la bouche qui bouge, ça produit une sorte d'étrange espace-temps, quand ce qu'on entend est si proche et qu'il y a cette bouche qui bouge en arrière-plan »<sup>429</sup>. Lorsque les mots sont ainsi prélevés dans le bruit ambiant, par la proximité extrême avec l'oreille, qui rejette l'ambiant dans une distance plus lointaine, et les corps à une distance précise dans l'espace, trois distances coexistent, qui trient les natures différentes du rapport aux paroles et aux autres. D'une part l'intense proximité (auditive) engendrée par les mots écoutés, qui sont « dans » notre oreille lorsque nous les écoutons et les comprenons, presque en nous ; c'est la proximité du sens. D'autre part la distance ambiante, perception de l'espace englobant le groupe, diffus, qui nous environne tous. Enfin la distance mesurable, localisée, qui sépare les corps les uns des autres. Les trois distances coexistent, dans ce que pointe cette participante : le brouhaha signale et fait éprouver la simultanéité de la séparation des corps et de la proximité des paroles écoutées. Il en résulte cet « étrange espace-temps », où les bouches qui s'agitent semblent déconnectées des sons des mots, et qui est l'espace proprement dit de la discussion et du partage de la parole, l'étrange espace sensible du sonore de la parole. La proximité extrême que l'écoute installe dans la perception du sens des mots équivaut presque à une interpénétration des esprits, alors que les corps restent séparés, au point que les mouvements des bouches apparaissent dénués de sens, justement. La déconnexion entre les corps et les voix existe pourtant dans la vie de tous les jours (qui ne s'est amusé de cesser d'écouter son interlocuteur pour le regarder agiter ses lèvres comiquement ?), mais elle est infime et reste inaperçue ; elle se révèle de manière subreptice et anodine, mais évidente, au cinéma et dans l'image audiovisuelle en général, lorsque le doublage imparfait (toujours imparfait) laisse apparaître l'écart entre le mouvement des lèvres et le son.

---

<sup>429</sup> Voir p.242.



**Illustration 48** - Pierre Huygue, *Dubbing*, 1996. 1 vidéoprojecteur, 2 haut-parleurs, 1 bande vidéo, PAL, couleur, son stéréo, (fr.), 120'. Collection Centre Georges Pompidou, Paris. L'œuvre de Pierre Huygue, qui filme un groupe d'acteurs en train de doubler en français le film *Poltergeist*, dont on entend la bande son, explore entre autres le décalage entre les lèvres et le son, redoublé ici par l'écart entre les langues et entre l'emprise du film original et la distanciation du dispositif.

Se retrouve ici de façon perceptible et concrète, dans la double distance-proximité de la parole reçue, à la fois détachée et intimement liée au corps qui la prononce, la distinction entre l'empathie fusionnelle des corps en contact et l'empathie dialogique des altérités se reconnaissant mutuellement dans la parole échangée. Le partage de la parole comme partage commun dialogique, consisterait à sortir de l'attachement des corps à leur fusion en un grand collectif affectif, pour entrer dans un commun moins unifié et plus différencié, constitué par le langage parlé par chacune des voix à égalité. La condition en est l'écoute attentive, extraction de chaque voix hors du bruissement mêlé des voix indiscernables. L'écoute attentive, qui permet aux silencieux de pouvoir parler – puisqu'on les écoute – transforme le son de la parole en mots et en sens : Rancière parle du « bruit que les uns font avec leur bouche », quand d'autres avec leur bouche font sens. Le passage du bruit à la parole, de l'animal bruyant exprimant sa douleur ou sa joie immédiate au sujet parlant capable de mettre en ordre le monde par son logos, est essentiel. S'émanciper, c'est être écouté, ne plus être un « bruyant », et devenir un « parlant » qu'on écoute. Le concert des voix mêlées alors n'est plus du bruit, mais un foisonnement « bruissant ». Dans le bruit confus (d'étrangers parlants leur langue par exemple), pas de possibilité de discerner les voix les unes des autres. C'est la capacité à écouter, la possibilité d'extraire du bruissement ambiant la parole particulière qui y est contenue, qui élève le bruit au rang de signification. L'apparition de cette

possibilité équivaut à transformer le bruit en bruissement : foisonnement de voix parlant toutes, et non cacophonie de sons sans relations. Discernement et bruissement sont ainsi liés cognitivement : le bruissant n'existe comme tel que par la possibilité du discernement, et discerner n'est possible qu'à condition de considérer qu'on a affaire à du bruissant et non du bruit. Il me semble qu'il y a ici de quoi revisiter en l'approfondissant la métaphore classique de l'organisation comme orchestre<sup>430</sup> évoquée au chapitre deux, en s'attachant à ce qui dans le sensible de la parole fonde ses modalités de partage. Non pas tant comprendre la « structure » de la communication, ni l'orchestre comme concert harmonique, ou organisation créative, mais expérimenter le sensible de la scène de parole, pour de cette expérience inférer les différentes logiques à l'œuvre. Éprouver le concert bruissant dans lequel discerner *partout* de l'audible (du recevable, du sens) met en jeu à la fois les registres du partage communautaire (l'écoute du

---

<sup>430</sup> L'image de l'organisation communicante comme orchestre a été proposée par Joel Peter Winkin et les membres du « collège invisible » de Chicago et Palo Alto. Voir p. 25, et p. 26 note 1 dans : Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Erwin Goffman, Edward T. Hall, Don Jackson, Albert Schlegel, Stuart Sigman, Paul Watzlawick, Yves Winkin, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris : Seuil, 1981. Pour eux la communication est un processus social permanent de régulation et de sélection des comportements physiques, psychologiques, conscients et inconscients, d'une complexité telle qu'il serait vain de tenter de la réduire à des variables linéaires. Ce que la métaphore orchestrale critique est la rigidité et la mono-directionnalité de la parole conçue comme circulation d'un émetteur vers un récepteur. Plus d'un émetteur et plus d'un récepteur interagissent, les agents peuvent aussi être les intermédiaires ou le corps de règles, et tous jouent les deux rôles simultanément, l'organisation sociale elle-même émettant (et recevant) des « informations ». L'orchestre représente cette organisation complexe des relations, où chacun participe plutôt qu'il n'est l'aboutissement ou l'origine, orchestres communicationnels dont la partition, non écrite, est « en quelque sorte apprise inconsciemment (Schlegel, A., cité par Winkin, op.cit. p. 25) », par des acteurs qui « jouent » dans l'intervalle entre leurs motifs personnels et les règles communes qui régissent les interactions sociales. La complexification apportée par la métaphore de l'orchestre concerne ainsi, non pas la production ou la nature de la signification, mais son partage et les comportements des agents de ce partage : les définitions interchangeable d'un « émetteur » et d'un « récepteur », leur nombre fluctuant, leur activité et leur passivité simultanées, la quantité, la qualité et la nature de leurs interactions. En particulier un rôle actif est attribué au « corps de règles sociales (Winkin, op.cit. p.23) » : elles déterminent les comportements des acteurs, qui en retour les utilisent, en jouent et les modulent. Le courant interactionniste fera son objet de l'étude de ces jeux sociaux réglés par une grammaire commune implicite, sur laquelle les acteurs ont aussi une influence (qui est l'objet de l'ethnométhodologie). L'orchestre, par la multiplication des acteurs et leur réseau complexe d'interactions, par la coordination « inconsciente » que l'absence de partition écrite symbolise, représente l'organisation de la communication comme « mise en commun, participation, communion (Winkin, op.cit., p. 26) ». La métaphore de l'orchestre concerne ainsi les comportements des « musiciens » et des règles auxquelles ils se soumettent pour jouer ensemble, mais ne s'attache pas à la question de l'écoute ni du tri dans le « bruit » d'orchestre qui peuvent pourtant être dissonants – ce que cette métaphore n'envisage pas. Avec la notion de bruissement et de voix entremêlées parmi lesquelles il s'agit de discerner auxquelles attacher de l'importance, c'est à la nature de la parole plus qu'à sa sociologie que j'attribue la complexité des situations de « communication », que je préfère nommer après Rancière « scène de paroles », et la nature double du partage qui s'y joue, entre autoritarisme et mise en commun.



bruissement) et de la hiérarchisation (le discernement des singularités), sans les opposer.

Le « bruissant », son global produit par toutes les voix qui parlent en même temps n'est pas du même ordre que le bruyant de la bouche qui crie. Brouhaha et non bruit, le son que j'ai voulu considérer et réintroduire dans les discussions de groupe est celui non pas des bouches qui ne savent pas ce qu'elles disent, qui ne peuvent prononcer que des sons insensés (parce qu'on ne veut pas les comprendre), mais *celui de toutes les voix ensemble*. Loin du « bruyant » que repère Rancière, le « bruissant » réalise une certaine qualité de socialité, couleur sonore, son d'ensemble. Souvent désigné comme « l'ambiance », il est renforcé artificiellement dans les lieux publics, bars, restaurants, par la diffusion d'une chaîne de télévision, ou de musique dite « de fond » : il faut que l'espace commun soit animé, bruissant, pour que l'on s'y sente bien, immergés dans le brouhaha collectif, la rumeur foisonnante, le fond commun manifesté à nos oreilles. Mais il ne s'agit pas du bain immersif fusionnel voulu comme empathie communautaire par le régime autoritaire : celui-ci est réalisé non dans les bars, mais dans les stades, non par les multiples conversations croisées mais par la voix unanime, le slogan répété, la clameur ou le murmure, le mouvement verbal d'ensemble. Les scènes de paroles les plus courantes – la rue, le bar ou le restaurant, le diner d'amis ou de famille, le groupe de travail – nous plongent bien dans un bain de conversations multiples : différents types de voix, humaines, mécaniques, musicale, informatives, se superposent dans presque tous les lieux collectifs, sans que nous n'y prêtions spécialement attention : c'est un état du lieu social. Et c'est un foisonnement que nous percevons machinalement comme composé de voix entrelacées, entre lesquelles nous discernons naturellement celles qui sur le moment nous intéressent, nous attirent, nous étonnent ; nous les écoutons, les confrontons, les suivons plus ou moins, pour frayer à notre propre voix un chemin au sein de ce concert, et non pas – pour la plupart d'entre nous – au-dessus ou à son sujet. C'est ce discernement, presque automatique, que nous opérons, tout en restant attentif au

bruissement d'ensemble<sup>431</sup>, qui nous intègre à la conversation générale. Dans la plupart des situations sociales ordinaires, les conditions semblent ainsi être réunies, par le bruisant de la parole circulatoire et la capacité de discernement qui y est attachée, non pour que l'animal-foule se réveille, mais pour que les sujets émancipés s'entendent mutuellement.

Seulement ce n'est pas toujours ce qui arrive. Mon expérience en est l'illustration flagrante : vouloir instaurer les conditions de la pluralité, de l'écoute mutuelle, peut et s'est dans les deux cas étudiés ici soldé par le contraire, l'instauration de l'affrontement entre des paroles autoritaires cherchant à museler les autres. Le reproche d'autoritarisme que se sont mutuellement adressé les protagonistes du conflit lors du colloque Making Sense, dans le cas de Cerisy a été formulé à mon encontre. Ma voix, alors même que je souhaitais parler de pluralisme et d'écoute dialogique, a été reçue comme autoritaire. C'est un retournement, qui rappelle celui opéré par les participants de Cerisy.

Un autre retournement menace : comme je l'ai noté déjà pour mon dispositif, qui contiendrait en son sein un autoritarisme contraire à sa visée dialogique, ce retournement consiste à prendre soi-même la voie (voix) autoritaire dont on prétend s'éloigner. Dans les pages qui précèdent j'active l'autorité au moment même où je souhaite la critiquer. La voix qui y parle est la mienne, et parle jusqu'ici d'une seule voix – à l'opposé de ce que j'écris sur la multiplicité intérieure de la parole. Alors que dans les chapitres précédents, lorsque j'ai écouté les protagonistes et les participants de mes expériences, le polyphonique et le dialogique étaient introduits dans mon texte par leurs voix multiples, la mienne ne faisant que les écouter et chercher à discerner les fils (les logiques) qui s'y entrecroisaient, sans en privilégier, dans ce chapitre-ci, où je suis seul à parler, je n'écoute plus que moi, et je propose non plus une interprétation parmi d'autres, mais une lecture autoritaire de ce qui se jouerait « vraiment » sur les scènes de paroles.

---

<sup>431</sup> Cette capacité à discerner dans un brouhaha ambiant des mots ou des voix qui font sens pour nous, y compris alors que nous sommes engagés dans une conversation, est dénommé effet cocktail-party. Il a été identifié et nommé par Colin Cherry, (Some experiments on the recognition of speech with one and two ears, *Journal of the Acoustical Society of America*, 1953, no 25,. Pages 975-979). [Quelques expériences sur la reconnaissance de la parole avec une ou deux oreilles]. Cet effet s'oppose au « syndrome du banquet » qui en médecine désigne l'incapacité d'une personne à discerner une voix dans le bruit ambiant alors qu'elle entend parfaitement dans le silence.

C'est aussi le reproche que l'on peut adresser aux textes de Rancière. Sa voix, forte, originale, caractéristique, parle continuellement, et nous entraîne dans la spirale lyrique, séduisante, tentaculaire parfois, de sa pensée, qui nous pénètre et cherche à nous convaincre. Même lorsqu'il convoque les voix des artistes, il nous dit ce dont ils parlent, sans les laisser parler eux-mêmes. Lorsque je parle de mon dispositif et de ce qu'il effectue, lorsque je me réfère à la dimension artistique et esthétique des scènes de parole, je commets le même excès de ne presque plus écouter d'autres voix, plurielles et hétérogènes.

« Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase, de me loger dans ses interstices, comme si elle m'avait fait signe, en se tenant, un instant, en suspens ». Ces mots sont de Michel Foucault, lors de sa péroraison d'intronisation à la chaire d'Histoire des systèmes de pensée du Collège de France. Ils sont cités par Jacques Rancière dans *Le Destin des images*<sup>432</sup>. Je les cite à mon tour : ils commentent de la plus belle manière ce regret de ne pas pouvoir m'altérer totalement dans la parole de l'autre, de devoir pérorer, faire autorité, de ne pas réussir à rester dans ce bruissement qui réunirait tous nos discernements. A défaut, comme le fait magistralement Foucault, au moins je peux tenter de ne pas trop faire autorité, abandonner de mon *auctoritas*, laisser apparaître dans ma voix celle d'autres qui l'informent.

C'est à quoi je vais maintenant m'employer, en invitant sur cette page d'autres artistes, philosophes, et en donnant à écouter le bruissement de leurs voix. Je ne suis pas seul à m'attacher à ce registre du sensible, du bruisant et du discernement mêlés, et une multiplicité d'approches en sont possibles, dont aucune, ni la mienne, ne prévaut. De la sorte je vais tenter de parler sur le bruisant et le discernement, mais cette fois à un second niveau : non plus seulement faire entendre le bruissement de la multiplicité, mais aussi la variété des expressions possibles sur la question du bruissement, le bruissement du bruissement, hors duquel discerner n'est plus qu'autorité. C'est là la difficulté et

---

<sup>432</sup> Jacques Rancière, *Le destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, 128 p., p. 69

probablement le nœud de la question politique : le discernement au sein du bruissement, d'une part se joue dans le registre du sensible plus que de la théorie ou du sens, ce qui suppose de se donner les moyens de sentir plus que de théoriser ; d'autre part, court le risque de l'autoritarisme par la tendance à privilégier toujours, dans un renversement pathologique, le discerné sur le bruisant. Discerner, c'est savoir écouter une voix au sein du bruisant ; il est tentant de faire de cette capacité l'essentiel, et d'oublier que d'abord il a fallu entendre le bruissement de toutes les voix, comme des voix et non comme du bruit, avant d'y discerner une. Discerner dans le son global, c'est d'abord savoir entendre le son général comme le bruisant ensemble des voix entrecroisées. L'entendre comme Un, comme masse ou comme état, c'est à nouveau limiter l'existant au discerné, et réduire la capacité de discernement à la puissance de sélectionner arbitrairement, propre à l'autorité. Le bruissement n'est pas monobloc fondant les voix les unes dans les autres. Il est fait d'une multiplicité. Mais aussi, parce que c'est un entremêlement, tout bruissement est lui-même multiple. Pour une situation de paroles partagées données, il est autant de bruissements et de manières d'y opérer avec discernement que de sujets qui écoutent<sup>433</sup>. Le bruissement n'est pas un, il est le nom que donne celui qui écoute le dialogique à la multiplicité et à la disparité de ce qu'il entend. Chacun entend un bruissement différent et y discerne autre chose, et c'est ce qui constitue le bruissement du bruissement, celui qui construit réellement – au sens de sensiblement – le politique. Ainsi, lorsqu'on veut faire entendre le bruisant, la difficulté est de laisser parler la variété des bruissements et de ne pas réduire les attentions possibles à leur porter. Mon hypothèse est que des dispositifs d'ordre artistique, parce qu'ils sont censés savoir inscrire dans le sensible les relations les plus complexes, pourraient y contribuer. Mais il existe une variété immense de manières artistes de considérer le « bruisant de la parole » et d'y installer un discernement. Mon propos à partir de maintenant sera de faire entendre le foisonnement bruisant de ces possibilités, et d'examiner si ces manières diverses d'assembler discernement et bruissement au sein du sensible réussissent à éviter la domination de l'un sur l'autre – ou quelles conditions permettent de l'espérer. Il serait vain de vouloir contraindre la variété dans une

---

<sup>433</sup> Une observation d'un participant à une Table de Simulation fut un jour « il a eu lieu en une seule fois autant de réunions que de participants, chacun a vécu une réunion différente ».

classification ou une théorisation réductrice : je n'en convoquerai ici que l'échantillon disparate et désordonné, mais, je l'espère, bruissant et parlant, de ceux et celles que j'ai rencontrés au gré de mes traversées, dans ma navigations entre lectures, expositions, créations et écritures, le long de ma route sinueuse. Moi-même inscrit parmi eux, je poserai alors ma voix comme l'une possible, doté de la seule puissance à laquelle je puisse prétendre : celle de mon interprétation, limitée mais pour cela même valide, de la nature et des conditions sensibles d'un discernement qui ne bâillonne pas le bruissant.

### **III – Vues d'artistes sur l'écoute et le bruissant**

Dans le domaine des arts plastiques, l'appellation historique « conversation piece » désigne des formes picturales de la fin du XVIIIe siècle. Ces scènes de genre <sup>434</sup> avec petits groupes de personnages en situation d'interaction (conversation ou non) étaient dédiées à la promotion des styles de vie bourgeois contre les valeurs aristocratiques. Elles comptent parmi les premières mises en représentation du tout nouveau sujet individuel et conscient de sa souveraineté embryonnaire sur la scène de la vie sociale et économique. « Conversation » comporte alors un fort sens social, et un enjeu politique de reconfiguration des modes de vie, des valeurs et des pouvoirs. Le lieu et l'art de la conversation comme arènes des enjeux sociaux et culturels s'étaient développés dès le début du dix-septième siècle dans les « salons » littéraires (la littérature, philosophique ou romancée, avait par ailleurs depuis Platon fait une large place à la conversation et au dialogue), dont les salons de peinture de la fin dix-neuvième, visant à promouvoir les arts exclus des cimaises officielles, pourraient être considérés comme un lointain écho. Mais la conversation au sens littéral d'échange de paroles ne constitue pas alors un sujet d'importance pour les arts visuels.

---

<sup>434</sup> Rancière fait remonter le passage au régime esthétique des arts au moment où les écrivains opèrent une relecture de ces scènes de genre, et les traduisent dans les romans du dix-neuvième siècle, attentifs aux multiples détails banals de la vie et des styles des catégories sociales les plus variées. « [La parole littéraire] a voulu transposer dans l'art des mots cette vie anonyme des tableaux de genre, qu'un œil nouveau découvrait plus riche d'histoire que celle des actions héroïques des tableaux d'histoires obéissant aux hiérarchies et aux codes expressifs imposés par les arts poétiques d'antan ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 22.

Par contre, depuis le début du vingtième siècle les recherches artistiques non musicales autour de la voix ont pris une importance indubitable, et mis en avant ses caractères sensibles et sa physicalité. Les premières expériences entre visuel et son, menées par les avant-gardes futuristes, dadaïstes, bruitistes, dans une visée critique de la société conventionnelle et instituée, cherchent à séparer le son du sens : « Dans ces poèmes phonétiques, nous renonçons totalement au langage trahi et perverti par le journalisme. Nous devons retrouver l'alchimie secrète du mot<sup>435</sup> ».



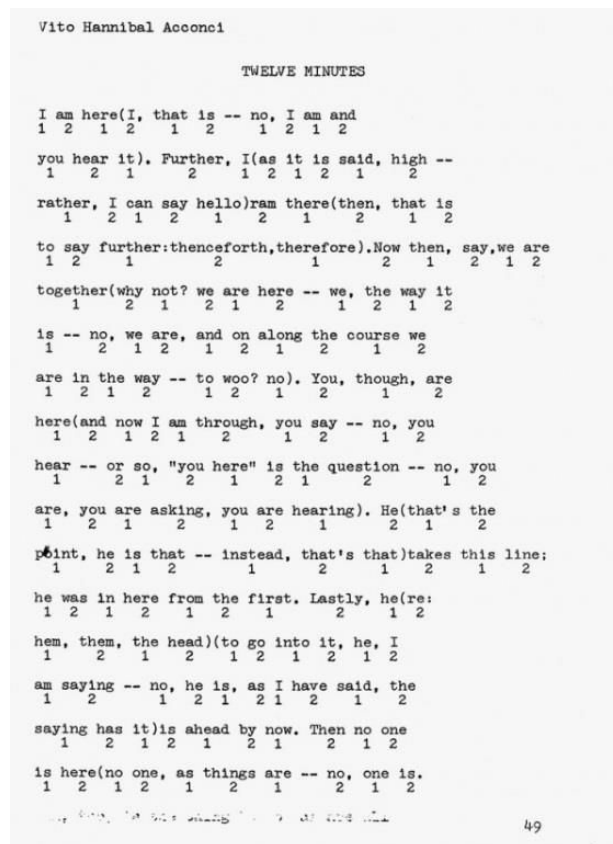
Illustration 49 et 50 - Gauche : Hugo Ball au Cabaret Voltaire, 1916. Droite : *Karawane*, poème, 1917.

La corporéité de la voix (la respiration, les bruits des organes de la parole, les onomatopées), se manifeste alors dans la poésie sonore. Le corps de la voix et ses prouesses seront par la suite explorés dans l'art de la performance avec des artistes comme Meredith Monk, Vito Acconci ou Yoko Ono, qui en considèrent l'aspect phénoménologique, sous l'influence de la lecture de Merleau-Ponty récemment traduit aux Etats-Unis<sup>436</sup>. Pour eux « le corps n'est

<sup>435</sup> Hugo Ball cité par Christoffer Phillips, op.cit., p. 11.

<sup>436</sup> Pauline Chevalier, dans sa thèse d'histoire de l'art non publiée *Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York Downtown, 1969-1980*. Thèse soutenue le 29 novembre 2010, Tours, Université François Rabelais. Disponible en ligne à l'adresse [http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2010/pauline.chevalier\\_3256.pdf](http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2010/pauline.chevalier_3256.pdf) (consultée le 11/08/2014). p. 164

pas la seule mesure, il est le lieu même de la réflexion<sup>437</sup> », et le langage est assimilé à l'espace de déambulation de la rue<sup>438</sup>.



**Illustration 51 (gauche)** - Vito Acconci, *Hand and Mouth*, mai 1970. Performance réalisée juste après les années (précédentes (1967-1969) où il fonde et anime la revue de poésie, *0 to 9*. L'artiste tente d'ingurgiter sa main, jusqu'au hoquet. Ici le physique de la voix qui emplit la bouche est poussé à l'extrême de l'animalité, avec la bouche qui ne peut plus parler tant elle est pleine – pleine de corporel qu'elle tente de manger. L'oralité du langage s'oppose à l'oralité de la dévoration, l'oralité du rapport animal au monde et aux autres animaux, s'oppose à l'oralité du rapport langagier de l'homme au monde et à ses semblables.

**Illustration 52 (droite)** - Page de Vito Acconci dans la revue qu'il animait avec sa compagne Bernadette Mayer *0 to 9*, 1969-1970. Le texte explore la manière dont le dire signale l'emplacement du locuteur (dire je suis là, « I am and you hear it »). Il joue sur les mots « you here » (vous ici) et « you hear » (vous entendez), qui se prononcent presque de la même façon.

D'autres dimensions sensibles de la parole que le corporel, et d'autres relations entre le son, le corps et le sens, sont explorées très tôt par l'art contemporain. Dès les années 60, au sein du collectif *The Grand Union*, les artistes mêlent théâtre, danse, et arts plastiques ; ils « présentent sur scène des

<sup>437</sup> Ibid..

<sup>438</sup> « Le langage porteur de sens se dissimule sous le langage comme dessin, structure de courbes, lignes et dont, comme l'indique Robert Smithson, les conglomérats de lettres et de mots forment des étages, des pièces, des rues ». Ibid, p. 65.

conversations ordinaires, souvent inaudibles, et démultiplient les centres d'intérêt, obligeant ainsi le spectateur à faire des choix <sup>439</sup> ». En tant qu'expérience, vécue physiquement et intellectuellement, la conversation en soi, dans son oralité et son éphémère, devient œuvre par l'action originelle de Ian Wilson, qui en 1968 décide de ne plus produire que des *Discussions*, jamais enregistrées ni publiées, qu'il tient avec le public ou des interlocuteurs commanditaires. S'il se situe dans la mouvance de l'art conceptuel qui cherchait par le langage à la fois à sortir de la matérialité liée au marché et aux objets marchandises, et à renouveler la question du lien entre idée et physicalité, Ian Wilson s'en distingue par l'expérience répétée de la discussion et de ce qu'elle affecte chez lui et les autres. La teneur et la qualité des échanges, dont il recherche la cohérence, la logique, et une certaine forme de perfection, ou au moins de qualité (de « bonnes discussions »), tient selon lui au fait de rester à l'état de parole vive : dès que les idées discutées sont fixées dans des écrits, interviews, enregistrements, elles perdent leur intérêt, alors que dans le cours des échanges elles sont de « bonnes idées »<sup>440</sup>. L'échange oral influence l'être, et la conscience d'être, des participants et de l'artiste : en se concentrant sur le langage parlé comme forme d'art, il devient plus distinctement conscient de sa participation au monde<sup>441</sup>. C'est un effort, il dit travailler beaucoup et préparer longuement ses *Discussions*, pour augmenter sa capacité à discerner sur le moment, dans les interventions de ses interlocuteurs, ce qu'il n'avait pas encore pensé : ce qui advient à l'improviste et fait alors dissensus<sup>442</sup>.

Les discussions sont considérées ici comme des exercices ascétiques, des exercices de vie, d'entraînement au discernement. La notion d'effort ou d'exercice de vie, mobilisée par la conversation, est développée par Michel

---

<sup>439</sup> Sally Banes citée par Pauline Chevalier, op.cit., p. 120.

<sup>440</sup> « It is my experience that when the ideas are published it is always a disappointment, but when the ideas are formulated in the Discussion they are good. The actual content of the Discussions has to remain in the context of the Discussions themselves ». Ian Wilson, entretien avec Oscar van den Boogaard, *Newspaper Jan Mot* n° 32, mai-juin 2002, édition Galerie Jan Mot, Bruxelles.

<sup>441</sup> « By concentrating on spoken language as an art form I have become more distinctly aware that I as an artist am a part of the world ». Ibid..

<sup>442</sup> A propos d'une Discussion à Bâle, où des objections avaient été émises, il dit : « Ils ont soulevés des questions que je n'avais jamais considérées, et, parce que je me prépare à ce que je vais dire, je n'ai pas su les intégrer dans la Discussion, je n'en étais pas vraiment capable. J'y ai repensé beaucoup depuis, ces remarques furent très instructives. (They raised issues I hadn't considered before, and so, because I know beforehand what I want to say, I had to integrate these remarks into the Discussion, and I wasn't really up to it. I have thought about the remarks for a long time, they were very instructive) ». Ibid.

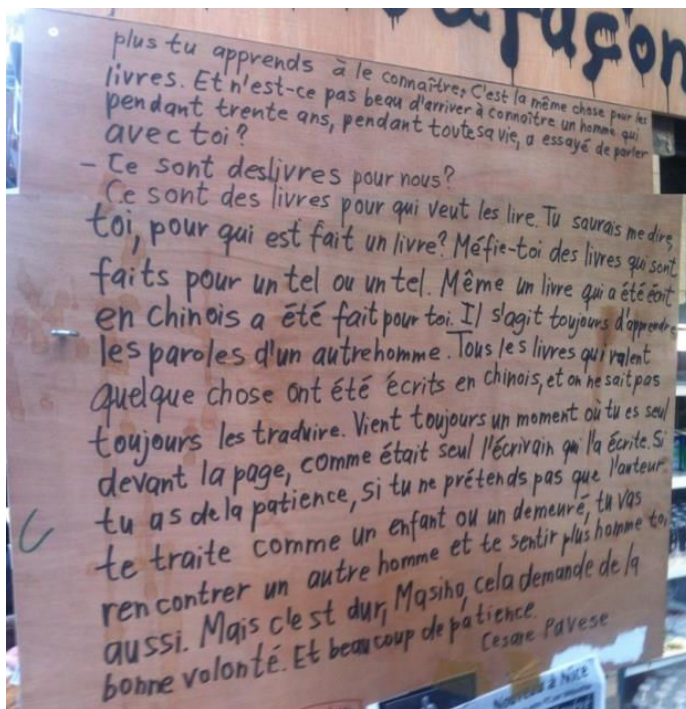
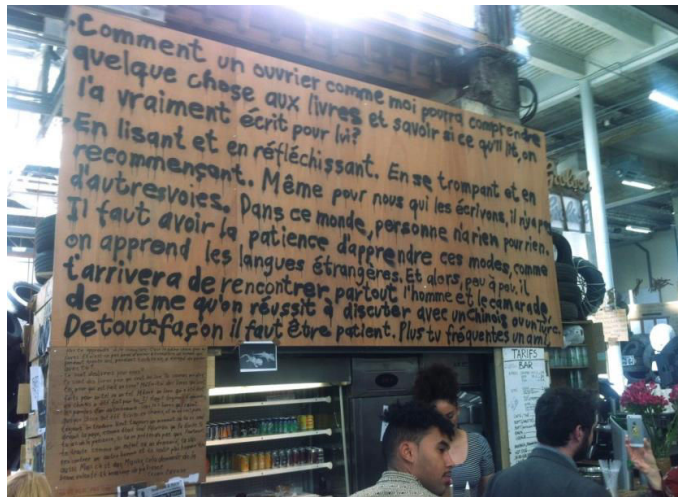


Foucauld dans ses derniers écrits sur la parrhesia : l'ami parrhesiaste qui me guide et sait me dire les vérités que j'ai tendance à occulter sur moi-même m'aide à développer une « esthétique de soi », un travail sur soi-même assimilable au travail de l'artiste<sup>443</sup>. Rancière développe pour sa part et d'une manière assez proche dans ses écrits sur la pédagogie émancipatrice la nécessité de l'effort de lire par soi-même. L'idée d'un effort à fournir infuse la notion de discernement, inhérente au concept même de langage et à sa corporéité, et envahit toute activité conçue comme du langage. A l'opposé de la fluidité, de la facilité et de l'automatisme des conversations ordinaires, l'art et la philosophie insistent sur l'exigence à déployer sur les scènes de paroles pour atteindre une qualité existentielle, de la même manière que la pensée politique de l'émancipation rencontrée chez Rancière.

Un artiste comme Thomas Hirschorn cite par exemple dans son exposition au Palais de Tokyo en 2014 un texte de Cesare Pavese qui résonne avec les écrits de Rancière, sur la nécessité pour les ouvriers de s'approprier les livres, et l'effort que cela représente.

---

<sup>443</sup> Michel Foucault, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, 183 pages, pp. 164-166. "These exercises are part of what we could call an 'aesthetics of the self'. For one does not have to take up a position or a role towards oneself as that of a judge pronouncing a verdict. One can comport oneself towards oneself in the role of a technician, of a craftman, of an artist, who from time to time stops working, examines what he is doing, reminds himself of the rules of his art, and compare these rules with what he has achieved thus far" (Ces exercices participent de ce qu'on pourrait appeler une 'esthétique de soi'. Il ne s'agit pas de prendre vis-à-vis de soi-même une position ou un rôle de juge prononçant un verdict. On peut face à soi-même adopter un comportement de technicien, d'artisan, d'artiste, qui cesse son travail par moments, prend du recul, examine ce qu'il est en train de faire, se remémore les règles de son art, et compare ces règles avec ce qu'il a achevé jusqu'ici), (ma traduction), p. 166.



**Illustration 53 :** Thomas Hirschorn, *Flamme éternelle*, Palais de Tokyo, 25.04.14 – 23.06.14. Le texte de Cesare Pavese, à propos de l'effort à faire par les ouvriers pour lire les livres qui ne sont pas écrits pour eux : « ...Personne n'a rien pour rien, il faut avoir la patience d'apprendre ces modes [...] Mais c'est dur, Masino, cela demande de la bonne volonté ». Cette citation de Cesare Pavese est tirée de *Littérature et société* suivi de *Le mythe*, Gallimard, 1999.

Thomas Hirschorn, qui cherche à éveiller les consciences et cultiver des formes dialogiques et artistiques d'émancipation, insiste sur la parole comme action de transformation de soi et des rapports sociaux, et met en place lors des expositions-événements participatifs qu'il organise, diverses formes de prises de parole et de discussion qui visent à confronter pensées philosophiques, politiques et anonymes dans une perspective d'émancipation des consciences. Il procède par une profusion de voix diverses, parlées, écrites, lectures,

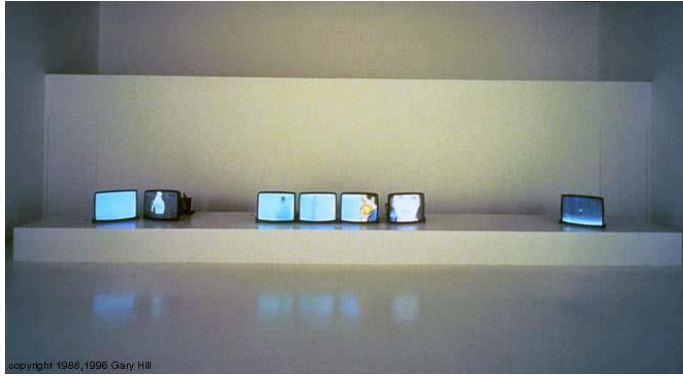
conférences, conversations, entre lesquelles il s'agit pour le visiteur de créer sa trajectoire, d'orienter son attention sans que la disposition privilégie les voix savantes ou les anonymes.

L'obligation et le travail difficile représenté par le fait de devoir se focaliser sur une des multiples voix dans lesquelles baigne notre écoute pour y discerner du sens, sont ainsi les premières dimensions par lesquelles l'art organise le sensible de la parole et de l'écoute, et nous présente une exigence existentielle. C'est ce qu'explore par exemple Gary Hill, un artiste américain postérieur au mouvement conceptuel, qui a axé ses recherches sur la possibilité de construire ce que Rancière appelle des phrases-images<sup>444</sup>, utilisant principalement la vidéo. Le problème du discernement au sein du bruisant, transposé au registre non seulement sonore, mais aussi visuel et spatial, est au centre de son installation *Disturbance (among the jars)* (1988), dans laquelle des voix différentes prononcent des textes en des langues variées, sur des images de mots et de phrases, pas les mêmes que celles qu'on entend, et de mains écrivant. Les différents registres du langage, de la voix, et du corps prononçant, écrivant et percevant la parole, accentuent la polyphonie non seulement des langues (lecture de textes en différentes langues), mais aussi des modalités d'énonciation, ce qui induit une sorte de « dépassement des capacités cognitives » du spectateur<sup>445</sup>.

---

<sup>444</sup> « La phrase-image est l'unité qui dédouble la force chaotique de la grande parataxe, en puissance phrastique de continuité et puissance imageante de rupture ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 56.

<sup>445</sup> La notice publiée par le Centre Georges Pompidou précise : « Depuis le milieu des années 1970, Gary Hill développe, dans des dispositifs vidéo et sonores qui placent le spectateur au cœur de l'œuvre, une réflexion centrée sur la question du langage. Pour *Disturbance...*, l'artiste a utilisé des textes gnostiques, retrouvés dans une jarre en 1945 à Nag Hammadi, en Égypte, dont le contenu rejoint ses préoccupations quant à la dualité mentale et physique. La présence simultanée sur les sept moniteurs de phrases que l'on entend, d'autres que l'on lit – et que l'on traduit dans sa langue maternelle à mesure qu'elles défilent –, permet à l'artiste d'explorer un grand nombre de possibilités de lecture, et de montrer l'interdépendance entre ce qui est vu et ce qui est dit. Le geste de la main qui écrit à l'écran (sollicitant plus ou moins inconsciemment notre corps en nous faisant directement penser au geste scriptural qui mobilise nos membres lorsque nous traçons les signes de ce que nous pensons), la voix off qui déclame son texte, les mots à déchiffrer en temps réel, la prépondérance d'une image à lire sont un seul et même projet, qui consiste à affirmer que voir, c'est d'abord voir du sens. Par l'écriture, nous voyons le sens prendre forme dans des caractères, alors que par la voix nous l'entendons. Dès que l'écriture est ajoutée à la voix, le spectateur, contraint de suivre la voix, l'écriture, l'image, leur interpénétration comme leur auto-interprétation, voit ses capacités cognitives dépassées. Plus que la voix, le signe écrit spatialise la pensée, l'imprime sur une feuille ou sur l'écran ; dans le même mouvement, la pensée ainsi retranscrite appose sa marque sur les choses et les êtres comme le cachet sur un bloc de cire ». Jacinto Lageira, notice du catalogue *Collection art contemporain - La*



**Illustration 54** : Gary Hill, *Disturbance (among the jars)*, 1988. Installation vidéo 7 moniteurs, 1 synchroniseur, 7 chaises en bois 7 bandes vidéo, PAL, couleur, son stéréo (multilingue), 22'55". 13m x 9m. (Production du Service Nouveaux Médias, MNAM, Centre Pompidou, Numéro d'inventaire : AM 1988-7). © Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI (diffusion RMN). © Adagp, Paris.

La difficulté à discerner est matérialisée de manière radicale par un environnement violemment lumineux qui exerce sur le spectateur un pouvoir exigeant et pénible physiquement, par exemple dans la transition brutale entre la lumière ambiante du couloir d'accès et la lumière crue de l'installation. Le spectateur est ainsi mis en demeure de faire face à la pluralité cognitive du sens et à l'altérité intrinsèque du langage, renforcé par la nature des textes prononcés (fragment de textes gnostiques de l'Antiquité). C'est ici la nécessité et les limites du discernement, et concomitamment la nature autoritaire du partage de la parole, qui sont pointés par l'artiste, l'effort difficile du déchiffrement l'emportant sur le confort de l'immersion dans le bruissement des voix, et l'autorité de l'artiste et de ses conditions l'emportant sur les variations que peut tenter le visiteur. C'est principalement par la question de la perception que ce rapport à l'autorité du discernement impossible est déconstruit, comme le faisait déjà Jochen Gerz dans son œuvre *Speaking of Her* (1970), où deux textes en deux langues différentes sont lus par deux voix, l'une masculine, l'autre féminine (sur cassette écoutable via un téléphone), et où l'auditeur doit faire un effort important de concentration pour réussir à suivre le texte<sup>446</sup>.

Se focaliser sur l'exercice du discernement, sur son effort et sur sa difficulté, est selon moi, outre le rapport évident à l'exercice de l'autorité et ses limites, un moyen de faire entendre par défaut, en creux, le bruissement de la parole et sa

---

collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, sous la direction de Sophie Duplaix, Paris, Centre Pompidou, 2007.

<sup>446</sup> Exposition et catalogue *Voices/Voces/Voix*, op.cit., p. 34.

disparité. La difficulté à discerner, surtout si elle ne peut être imputée à des raisons matérielles simples, signale que nous échappent nombre de multiplicités, de possibilités autres de déchiffrement, qui apparaissent ainsi comme un magma primaire d'incertitudes, bouillonnant, d'où nous ne savons faire émerger que peu de bribes. Le disparate des bribes qu'on discerne avec peine est alors flagrant, la disparité inhérente à la parole échangée peut alors être perçue.

Même l'unité d'une voix isolée, serait-elle celle de l'artiste, peut se trouver ainsi questionnée, mise en abyme par des installations où la parole parle mais où l'écoute ne sait plus ce qu'elle discerne. Un exemple canonique en a été donné par Marcel Broodthaers en 1974 avec son œuvre « Ne dites pas que je ne l'ai pas dit », où un perroquet vivant, dans une cage dorée, est entouré de deux palmiers, un magnétophone répétant en boucle, lu par Broodthaers sur des tons et des rythmes différents, le poème *Ma Rhétorique* : « Moi Je dis Moi Je Moi Je dis Je / Le Roi des Moules Moi Tu dis Tu / Je tautologue. Je conserve. Je sociologue. / Je manifeste manifestement. Au niveau de / mer des moules, j'ai perdu le temps perdu. / Je dis, je, le Roi des Moules, la parole / Des Moules<sup>447</sup> ».



**Illustration 55** : Marcel Broodthaers, *Ne dites pas que je ne l'ai pas dit*, 1974. Présentée à l'exposition Marcel Broodthaers, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris, 17 décembre 1991- 8 juin 1992, où je l'ai vue et écouté en boucle.

Cette œuvre, qui juxtapose la nature muette, l'animal bruyant mais presque capable de parole, et la parole humaine centrée sur elle, déconstruit le langage en lui faisant dire en boucle que dire c'est dire je, et que dire c'est ne rien dire : le « je » ne résultant que de l'agencement de mots idiots, que le perroquet pourrait

<sup>447</sup> Marcel Broodthaers, « Ma Rhétorique », *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*, 1974, réédition du catalogue d'exposition, Wide White Space Gallery, Anvers, 1966.

se mettre un jour à répéter d'ailleurs – mais serait-il pour autant devenu un sujet parlant ? Dans cette installation le registre sensible joue sur la déroute du discernement. Ce qu'on entend est très clair, mais semble d'autant plus disparate qu'on le comprend. Plus on écoute et plus la multiplicité, la duplicité, le disparate de cette parole nous échappe. Elle se met à bruire de tous les sens qu'on n'y discerne pas, mais qu'on y suppose : le bruisant des paroles multiples ici est le résultat d'une écoute battue en brèche. La question de qui parle, qui écoute, et qui écouter, avec au centre l'interrogation sur ce qui définit un sujet, du concept ou de sa matérialité, reste au cœur de cette œuvre de Broodthaers, dans la lignée des interrogations des années conceptuelles ; mais il y ajoute une dose d'ironie et de physicalité (l'achat de l'ensemble par la Mairie de Paris en 2001 déchaîna par ailleurs un petit scandale, au nom de la protection des animaux), qui pose la parole comme le corps même du délit. La parole et l'incomplétude du sens sont l'échec du discernement et son désir, d'où résulte le bruisant. Bruissement : désir de discerner sous les paroles énigmatiques les sens cachés et les entrecroisements. Bruissement : ce qu'on sait qu'on ne discerne pas, précisément parce que dès qu'on sait écouter, on pressent que l'écoutable déborde notre écoute. C'est cet improbable du désir de saisie, que le discernement ne peut faire aboutir, qui est à l'origine de *Procédure de rappel*, un protocole-œuvre de Yann Toma (2004)<sup>448</sup>. Pour ce travail les directeurs des programmes successifs du Collège de Philosophie durant les vingt années de son existence sont conviés chacun à un entretien avec l'artiste, qui leur demande, pour rappeler à la mémoire l'histoire du Collège, de commenter un mot, de leur choix.

---

<sup>448</sup> Yann Toma, *Procédure de rappel*, entretien avec François Noudelmann à l'Abri, *Rue Descartes*, 2004/3 n° 45-46, p. 244-255. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.ruedescartes.org/articles/2004-3-procedure-de-rappel/> [consultée le 17/07/2014]



**Illustration 56** : Yann Toma, *Procédure de rappel*, Les Brasseurs, Liège, 2004. Les vidéos des entretiens (seul le philosophe est filmé) sont diffusées dans des installations plastiques lors d'expositions.

Selon l'artiste, cette procédure s'apparente à d'autres qu'il a expérimentées, où la parole, sous une forme non directement compréhensible, est redonnée en partage au collectif, par un vecteur sensible à haute valeur symbolique (lumière, signaux morse, ...) <sup>449</sup>. L'entretien est la forme de réactivation de la mémoire et de ses lacunes, du bruisant inaccessible mais vivant de ce qui a été dit et de ce qui ne peut plus l'être, et du désir impossible de tout retrouver, de discerner chaque fil dans le tissu bruisant du ça-a-été. En appliquant le protocole à des philosophes, il est aussi question de minimiser l'autorité de ces paroles instituées, de « faire découvrir aux autres ce qu'était un philosophe, que ce n'était pas forcément quelqu'un à mettre au-dessus de tout le monde, une pensée supérieure qui réfléchirait pour tout le monde, mais qu'il était aussi possible d'entrer en contact avec les philosophes, d'y avoir accès <sup>450</sup> ». Rendre accessible les moindres discernements des pensées les plus difficiles, pour tenter de démêler la totalité du bruisant de la mémoire, traverse cette œuvre comme un désir lancinant. Ramener tout le discernement du monde à l'accessible, et déployer tout le bruisant du monde en l'écheveau de paroles

<sup>449</sup> « Ces œuvres-processus, élaborées en milieu public, interrogeaient et déployaient une forme collective de transmission de la pensée de chacun. Elles restituaient au monde du sens et de la mémoire à travers un mode de communication a priori incompréhensible mais que tout le monde pouvait reconnaître malgré tout ». Yann Toma, op.cit. p. 246.

<sup>450</sup> Yann Toma, *Procédure de rappel*, op.cit. p. 246.

langagières-corporelles<sup>451</sup> qui le tissent, telle est l'entreprise artistique de Toma, à la fois an-autoritaire et an-égalitaire : tentative de résoudre la question politique par le pur sensible.

D'autres œuvres mettent en jeu à l'inverse (*reversal*) des voix « arrivant de lieux improbables<sup>452</sup> », dessinant ainsi « une trajectoire commune – celle qui suit la voix sur le chemin qui mène des espaces matériels des corps aux espaces sociaux du langage et de la technologie<sup>453</sup> ». A l'inverse des œuvres précédentes, qui se focalisent sur la capacité de discerner et sa difficulté, voire sur son impasse, celles dont je vais parler maintenant sont des moments peut-être où l'art tente de mettre directement le bruissement et le disparate au centre, et le discernement à la périphérie. Un tel art s'intéressera à la multiplicité des voix, à leur pluralité, et à l'aspect social et inévitablement contextualisé, disparate, de la parole – et de l'expression artistique qui en rend compte.

Les artistes, y compris ceux que j'ai déjà mentionnés, intègrent en effet largement depuis les années 90 un souci « social » ; disons plus simplement que, soucieuses d'autrui, leurs œuvres donnent souvent la parole à des anonymes, et donnent à voir comment les mots sont liés aux corps et à leurs histoires personnelles, activant des processus de reprise en main (et en mots) de leur identités par les personnes elles-mêmes<sup>454</sup>. Loin de ce que Rancière critique comme « le rabattement de la grande parataxe sur l'état ordinaire des choses<sup>455</sup> », il est question d'une part de donner voix à des modes d'existence et de perception, aux « styles de vie dont cette parole était l'œuvre » pour reprendre justement les analyses de Rancière<sup>456</sup>. D'autre part la mise en place par ces artistes de stratégies proches de démarches documentaires sociologiques ou

---

<sup>451</sup> « On enregistre l'enveloppe charnelle qui s'exprime avec ses mots, mots qui ne sont pas forcément ceux que l'on retrouve dans les livres ». Yann Toma, op.cit. p. 247.

<sup>452</sup> Christoffer Phillips, op.cit., p.29, à propos du travail de Moniek Toebosch.

<sup>453</sup> Ibid., p. 31.

<sup>454</sup> Ophélie Naessens, Le don de la parole : exemples d'usage du langage verbal dans les arts plastiques, *Marges* n°13, Langages de l'œuvre et de l'art, 2011, Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris 8. L'auteur insiste sur l'aspect relationnel, attentif à l'autre et donnant à la rencontre un rôle essentiel dans la production de ces œuvres : « L'artiste qui fait appel à la participation d'autrui s'implique dans la réalité de l'univers social et met en place des stratégies qui s'apparentent aux approches journalistiques ou sociologiques. Afin de devenir un « passeur de paroles », il est tenu de s'engager personnellement dans un processus relationnel. Il instaure un protocole dans lequel il part à la recherche d'une personne et définit les conditions d'une rencontre. » (p.68).

<sup>455</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 77

<sup>456</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 59.



journalistiques, que Rancière reconnaît comme des pratiques susceptibles de permettre une reconfiguration politique par la prise en compte des voix des exclus<sup>457</sup>, colore ces pratiques d'un aspect politique. Mais ce n'est pas d'un politique activiste de la rupture et de la radicalité qu'il s'agit. L'attention portée à la voix d'inconnus, d'anonymes ou d'exclus du jeu social est une forme de dissensus qui ne s'accompagne plus comme à l'époque des avant-gardes, ou de l'école de Francfort, de l'idée de la nécessité de rompre avec les formes d'expression ordinaires ou normatives. Une telle rupture radicale avec les formes usuelles, conventionnelles ou populaires de l'art qui voulaient selon les artistes de Art and Language par exemple priver le spectateur « non seulement de toute rêverie romantique, mais aussi de toute possibilité de se référer à une idéologie artistique dominante<sup>458</sup> », peut *in fine* s'assimiler à un refus des formes esthétiques ordinaires ; il doit alors comme le fait Rancière être critiqué comme tentative de protéger les formes de la haute culture et du vrai art derrière les remparts d'un au-delà de toute apparence, relevant au fond de la catégorie du sublime<sup>459</sup>. Contre cet aristocratismes formel, et dans une perspective marquée par la culture populaire (publicité, cinéma de série B, kitsch, séries télévisées, bande dessinée, jeux vidéos, musique « samplée », hacking, « camp attitude<sup>460</sup> »), les artistes contemporains ont préféré depuis les années 90

---

<sup>457</sup> Les deux aspects se rejoignent chez Rancière, puisque la reconfiguration consiste à désolidariser les expériences esthétiques de la norme, pour démontrer « ce qu'un être censé être du mauvais côté de la barrière est capable de percevoir, de ressentir, de dire, du langage qu'il est censé pouvoir utiliser. D'une certaine façon le dissensus se situe d'abord là. » *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 138.

<sup>458</sup> Ghislain Mollet-Viéville, op.cit.

<sup>459</sup> Un point important lié à cette question de la rupture et de son refus est la distinction entre la notion de dissensus, et celle de rupture radicale. La rupture esthétique de la modernité, en érigeant un grand art difficile d'accès comme seul véritable émancipation, revient selon Rancière à une disqualification des classes pauvres et de leurs modes d'expression : « Cela [la défense du grand art comme le seul art qui soit encore le refuge de la subversion, et l'esthétique du sublime] aboutit en fin de course, à travers l'idée que le seul art vraiment subversif est l'art qui fait une rupture totale avec toutes les formes sous lesquelles les gens ordinaires peuvent s'approprier de l'art et de la culture, à la redéfinition de la modernité artistique comme le choc du sublime » (*La méthode de l'Égalité*, p. 140). Rancière critique cette esthétique de l'élitisme et prend position pour un dissensus qui opère par glissement, par altération plus que par rupture : « Derrière cette question des facultés, il y a cette postulation que le nouveau ne peut advenir que sous la forme de l'excès radical, du passage au-delà, qui est commun à Deleuze et Lyotard, même s'ils en tirent des conséquences opposées. En ce qui me concerne, j'ai toujours essayé de penser *l'altérité comme altération et la faculté comme capacité définie au sein d'une distribution des possibles* » Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 141. (c'est moi qui souligne).

<sup>460</sup> Susan Sontag, *Notes on Camp*, 1964, extrait de note 6 : « Many examples of Camp are things which, from a "serious" point of view, are either bad art or kitsch. Not all, though. Not only is Camp not necessarily bad art, but some art which can be approached as Camp (example: the major films of Louis Feuillade) merits the most serious admiration and study ». Note 10: « Camp

l'hybridation des genres, le montage, le collage, la citation, les superpositions, la prolifération et l'éclectisme. Le bruissement en tant que frottement des dissonances et des contradictions de la vie, est caractéristique de la modernité. A l'époque contemporaine il se nuance, se froisse pourrait-on dire, en bruissement de dissonances *esthétiques*, en styles de vies dissonants dont les bruissements ne demandent pas tant à être démêlés en voix distinctes, mais au contraire à être amplifiés, construits par stratification et entrecroisement volontaires de voix et sonorités hétéroclites et disparates.

La vision artistique et critique de « comment les gens parlent » concerne ainsi non seulement le parler lui-même et le sens, mais aussi les formes sensibles et les effets sonores du langage en situation : la polyphonie, le montage sonore, les superpositions<sup>461</sup>, les rapprochements, la sonorité des voix, les textures et leur corporéité incarnée en chair de mots, voyelles et consonnes, fricatives et labiales, chuchotées ou clamées, les interférences des voix de tous, de chacun, et de l'ensemble, ne sont pas tant des sensorialités perceptuelles décoratives que le lieu même où se joue les enjeux sociaux, culturels et politiques. Dans la corporéité du langage parlé s'exprime l'ordinaire du dissensus social commun que les corps réels introduisent dans les idéologies lisses et abstraites.

Joseph Beuys fut le précurseur d'un tel art focalisé sur le rapport entre parole et société, entre voix et politique, et entre parole et plasticité. A propos de son concept « d'art élargi », ou « sculpture sociale », notion « d'un art qui s'adresse à chacun et traite chaque problème de l'organisme social dans lequel les gens vivent<sup>462</sup> », Beuys explique : « [...] La parole, tout tient en elle. Tout tient dans le discours, dans le dialogue. Quelle autre force pourrait-il y avoir que le

---

sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater ». Disponible en ligne à l'adresse internet [consultée le 29/06/2014] :

<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>,

<sup>461</sup> Esther Shalev-Gerz, à propos de ses vidéos *Les portraits des Histoires Aubervilliers*, et du montage des entretiens, où visages des personnes qui parlent se fondent les uns avec les autres : « Ce sont les divers liens qui m'intéressent et qui pour moi forment le volume. Le montage était très important pour élaborer les contrastes, pour ramener à partir d'un mot, la mémoire de quelque chose qui a été dit auparavant par quelqu'un d'autre et qu'on peut reconnaître changé quand on le réentend ». Cité par Ophélie Naessens, op.cit.

<sup>462</sup> « A notion of art relating to everyone and to every question and problem of the social organism in which people live », Joseph Beuys, *Speech made during live satellite telecast of opening of documenta 6*, Disponible sur <http://www.medienkunstnetz.de/works/rede-in-der/> [consulté le 07/07/14].

langage qui est tout à la fois l'expression la plus élémentaire de la pensée et l'expression de la pensée la plus élémentaire pour aborder les problèmes quels qu'ils soient. Mais c'est aussi l'expression la plus créative des êtres humains. Il est absolument urgent que nous prenions conscience que le langage est le seul moyen d'expression de la dignité humaine. C'est par ailleurs le seul moyen créatif, à nous de le rendre encore plus créatif. Il faut d'ailleurs savoir que le langage et la pensée sont l'expression même de la liberté et à ce titre, c'est la seule possibilité de changer le système. Cela ne doit pas s'arrêter bien sûr au seul discours. Il faut que tout le monde se persuade qu'il existe une possibilité pour chacun d'aller de l'avant et de susciter des modèles concrets au sein de la société.[...] Et cela peut seulement se réaliser en tablant sur le pouvoir de la pensée et le pouvoir de la parole<sup>463</sup> ». Le duo d'artistes Vincent et Feria<sup>464</sup> repèrent dans l'œuvre de Joseph Beuys l'équivalence entre parler et plasticité : la parole parce qu'elle est le lieu de la pensée, est la source de toute plasticité, « processus d'action qui de lui-même devient processus de formation ». Alors « toute activité créatrice devient indissociable de sa trace langagière, activité faisant intervenir le social et le monde<sup>465</sup> ». Beuys a ainsi posé la possibilité de l'action politique réelle par la parole tout en restant dans le domaine de l'art, ce qui reste une question irrésolue. La parole privée, voix singulière, qui convoque son statut de parole collective au moment où elle est rendue publique, contribuerait à former et informer la société, au sens pédagogique comme au sens plastique. Je retrouve ici, telle que Rancière la définit, la « capacité esthétique », possibilité donnée à chacun de repenser et réordonner le monde d'une autre manière. C'est une notion qui court en sous-main dans la pensée contemporaine. Dans cette entreprise de formation, si des voix se discernent

---

<sup>463</sup> Joseph Beuys, *Social Sculpture, Invisible sculpture, Alternative Society*, Free International University, Conversation With Eddy Devolder, Gerpennes (Belgique), Ed. Tandem, 1990. Extrait disponible sur <http://partage-du-sensible.blogspot.fr/2011/09/joseph-beuys-conversation-avec-eddy.html> [consulté le 07/07/14].

<sup>464</sup> Françoise Vincent et Elohim Feria, chercheurs et artistes performers, ont fondé le duo Vincent + Feria en 1996. Depuis 2004 ils consacrent leur action à l'exploration des enjeux de la transformation des régions polaires antarctiques et soulignent « la présence et le nouveau rôle de l'artiste chercheur dans une "relecture" des mondes polaires en relation avec les sociétés contemporaines ». Extrait du programme de la journée « Pratiques artistiques contemporaines, zones polaires, recherches », 25 novembre 2011, Maison de l'Amérique latine, Paris. Disponible en ligne à l'adresse [http://www.vincent-feria.com/IMG/pdf/programmeJE\\_25\\_11\\_2011.pdf](http://www.vincent-feria.com/IMG/pdf/programmeJE_25_11_2011.pdf) [consultée le 11/08/2014].

<sup>465</sup> Vincent + Feria, Plaidoyer pour un atelier de vie, *Art et politique interloqués*, Jacques Cohen (dir.), Paris : L'Harmattan, 2005, 501 p., actes du colloque *Colloque-disloque : l'art et le politique interloqués*, 7 et 14 décembre 2003, Paris 1 Panthéon Sorbonne.

encore, c'est pour tenter d'insister sur le bruissement social et sur l'impossibilité de le museler, et d'éveiller à cette conscience du bruissant continu et de sa puissance. Ici l'approche du bruissant passe par sa plasticité, et par sa capacité à modeler le monde, conçu lui-même comme plastique et malléable – par la puissance de la parole, non pas la parole de maîtres, mais la parole mêlée et bruissante de tous et de chacun. Dans cette conception rêvée d'une possible reconfiguration de l'ordre par la vertu du parlé bruissant et écouté, la parole dans son foisonnement collectif de singularités est conçue comme le creuset premier de toute mise en forme du monde, et de résistance aux mises en ordres imposées et autoritaires<sup>466</sup>. Le monde prend forme, s'informe, se déforme et se reforme autrement sous l'effet des mots. La plasticité est depuis les origines affectée au Verbe ; que cette plasticité passe par la parole et non par un modelage matériel, que les arts plastiques s'intéressent à cet impalpable de la parole, correspond à la posture qui veut transformer non le monde physique mais son organisation sociale : « cet espèce de rapport où tout le monde se retrouve réuni en un partage singulier au même instant, c'est pour moi une posture empreinte assurément de plasticité<sup>467</sup> ». Il s'agit aussi d'arracher les arts dits plastiques à « cette inscription par trop obligée et réductrice dans le champ de la visibilité, conçue, traditionnellement, comme essence irréductible de la plasticité. Sans nier totalement, bien sûr, cette incontournable visibilité, il s'agissait, néanmoins, de considérer que cette derrière ne devait plus effacer, in fine, les processus mentaux qui l'avaient engendrée mais qu'elle devait, en revanche, tenter de manifester au plus près d'elle, au plus près du visible donc, les mécanismes de leur inscription, bref, de leur écriture<sup>468</sup> ». Manifester les processus qui engendrent la « visibilité » de la parole, c'est-à-dire sa sonorité, son inscription dans les dispositions des corps, des bouches, des manières de parler, c'est rendre manifeste sa double puissance de bruissement et de discernabilité, par laquelle réciproquement le monde est mis en forme, ordonné, selon un partage des places, des dire, et des faire plus ou moins égal, plus ou moins autoritaire. Lorsque Beuys explique la peinture à un lièvre mort, qu'est-ce

---

<sup>466</sup> Michel de Certeau dans *L'Invention du quotidien. Tome 1: l'art de faire*, op.cit., développe comment cette parole commune, populaire, vernaculaire, s'oppose dans la pratique aux textes obligatoires et normatifs.

<sup>467</sup> Yann Toma, Procédure de rappel, entretien avec François Noudelman, op.cit.

<sup>468</sup> Jacques Cohen, Préface, *Art et politique interloqués*, op.cit.

qui est mis en forme, par qui, par quoi, entre l'autorité de la catégorie peinture, le muet de l'animal mort, la variété des tableaux, et la parole chuchotée de Beuys à l'oreille du lièvre ? Son action tente de faire discerner au spectateur, interdit d'entrer dans la salle de la performance, le bruisant du social que l'on musèle peu à peu, du social malade de trop de certitudes, mais encore vivant, que même un animal, mort, pourrait encore entendre. Le social est un bruissement vivant – mais il peut être mis à mort si plus personne ne sait écouter. Lui donner corps, avant même que de modeler sa forme, est faire acte politique en un temps où le corps social ne bruisse plus que de plaintes, de cris, de fureurs, ou d'autorités diffractées à l'infini. Beuys et l'art qui vient après lui cherchent à faire renaître, à reformer un corps social bruisant de paroles, de liens et de correspondances, et non de cris, et non d'impératifs.



**Illustration 57** : Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort], performance, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1965.

Il y va donc du bruisant comme d'un bain certes, mais aussi comme d'un signe de ce qui m'échappe et pourtant me nourrit : réticulation infinie, désirante, inconsciente, des correspondances entre les êtres, les mots et les choses. Discerner ici ne consisterait plus à dévider l'écheveau des voix emmêlées, puisque c'est d'elles-mêmes qu'elles se discernent et agissent. Discerner serait

l'opération générale et non plus particulière, qui consiste à *reconnaitre qu'il y a du bruisant et non du bruit*, à discerner dans toute situation, même la plus silencieuse et bâillonnée, le bruisant des êtres qui y sont pris. Bien plus fréquemment que ma capacité à discerner une voix et la sélectionner, ma capacité à entendre le bruissement de toutes les voix, à le reconnaître comme un réservoir de paroles singulières et non comme un bruyant non-sens, peut s'endormir sans que je m'en aperçoive : et alors je ne perçois plus que des voix fortes, isolées, maîtresses d'elles-mêmes et du monde, et je m'y sou mets ou les combats. Mais la capacité esthétique réelle, fragile, à préserver, est celle de savoir entendre la richesse et la beauté du bruit général. Le discernement restreint, celui qui ne s'attache qu'aux voix monologiques, individualisées, hors de tout bain bruisant où elles sont prises, est un signal d'alerte. Croyant éradiquer le bruissement qu'il assimile au bruyant, cette perception réduite signale l'anesthésie de la capacité à écouter bruire la scène de parole, à s'ouvrir à sa disparité et sa multiplicité. Comme le pêcheur émérite qui ne prenant rien se doute que la rivière est polluée, la pauvreté du discernement inciterait à se douter que si le bruisant est inentendable, c'est que l'écoute est handicapée – ou qu'elle est empêchée, dévoyée, réduite. Plus que museler le bruissement, mutiler l'écoute est l'arme parfaite de l'autorité. Faire croire qu'il n'y a rien à entendre (« Rien à voir ! circulez ! » phrase de mise en ordre de la police) est le plus sûr moyen de ramener le bruisant au bruit. Il s'agit de faire une police esthétique : plus radicalement encore que de reconfigurer à son profit, établir une *aisthesis* sourde au bruisant, dans laquelle il n'existe plus que des voix uniques, unifiées, sans disparités, la voix autorisée de l'autorité. L'action politique «esthétique» consisterait alors à exercer et rééduquer l'écoute, plutôt qu'à donner voix à ce qui serait bâillonné : redonner à l'écoute sa pleine capacité, sa faculté de savoir entendre le bruissement, d'aimer ce bruisant au lieu de le classer comme dissonance désordonnée, pour alors passer son temps à y discerner des voix diverses, singulières, toutes dignes d'intérêt, serait un véritable acte dialogique, esthétique et politique.

### *III.1. - Sensible de l'écoute*

L'écoute des voix, qu'elles soient adressées à l'écouter ou qu'il les reçoive après leur prélèvement dans le magma de toutes les paroles entremêlées qui circulent sur les ondes, l'écoute est le moyen de reprendre à son compte ce que d'autres ont dit ou fait : Rancière écrit : « il y a dans les mots de l'adversaire quelque chose que l'on peut reprendre pour eux et pour nous <sup>469</sup> ». Le critique d'art Christophe Kihm repère dans ce processus de reprise la base du rock, une musique « stratifiée par des écoutes plurielles et dont le potentiel communautaire ne doit pas être négligé », et plus largement la base des pratiques culturelles contemporaines. La reprise serait même fondatrice d'une « théorie moderne de l'écoute », selon laquelle elle devient « un opérateur du discours (musical) et agit comme une pratique d'intertextualité au sein de ce discours » <sup>470</sup>. Recevoir, écouter, lire, sont les gestes actifs de l'écriture du monde, la création de notre manière de l'habiter. Une telle conception de l'écoute correspondrait à la démarche proposée par Nicolas Bourriaud, si lui-même ne l'avait pas dévoyée en l'appliquant au renforcement des autoritarismes institutionnels et financiers du monde et du marché de l'art. Le procédé de la reprise se généraliserait en une attitude de « post-production » d'un monde dans lequel des flux incessants de signes, événements, images, symboles, nous inondent et nous sollicitent, nous poussant inévitablement à produire notre propre zone de sens, de signification, d'ordre, en prélevant, recomposant, reconfigurant ces flux entre eux et pour nous, pratiquant une écoute et une lecture du monde et de ses flux qui nous y fasse une place. A condition de ne pas se limiter à une « sacralité négative du signe <sup>471</sup> », l'artiste serait un inventeur de chemins dans le labyrinthe social, il y tracerait sa voie comme en post-production le monteur fabrique le sens en relisant, en recousant entre eux les fragments déjà tournés <sup>472</sup>.

---

<sup>469</sup> Jacques Rancière, *La Méthode de l'égalité*, op.cit., p. 129.

<sup>470</sup> Christophe Kihm, « Le temps de la reprise. Transmission, médiation et autorité dans les industries culturelles », *Fresh Théorie*, dirigé par Kihm, C. et Alizart, M., Paris, Léo Scheer, 2005 p. 191-206.

<sup>471</sup> Tristan Trémeau, Soudain, les fantômes théologiques de l'image vinrent à ma rencontre, *L'art même*, numéro 27, revue trimestrielle éditée par la Communauté Française de Belgique, Bruxelles, 2005. Disponible en ligne à l'adresse :

<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page2.htm> [consulté le 22/07/2014]. Tristan Trémeau associe cette sacralisation du signe à un deuil, « Deuil du modernisme et de l'avant-garde, deuil des désirs d'autonomie de l'art et de la transformation de la vie par l'art, deuil de l'histoire et de l'originalité, deuil d'un rapport aux œuvres et au monde sans la médiation des images, deuil de toute idée et velléité d'unité, de vérité ou de présence ».

<sup>472</sup> Nicolas Bourriaud, *Post-Production. Culture as screenplay : how art reprogram the world*, Has et Sternberg, New York, 2005, 94 pages.

Un environnement sensible où s'articulent bruissement et discernabilité, et où chaque parole s'insère dans un commun dont elle peut être extraite mais qui l'informe en permanence, renvoie à la conception d'Emmanuel Levinas, pour qui le parler, comme le lieu du commun, est opposé à la séparation de sujets propriétaires d'eux-mêmes : « Le langage ne se réfère pas à la généralité des concepts, mais jette les bases d'une possession en commun. Il abolit la propriété inaliénable de la jouissance. Le monde dans le discours, n'est plus ce qu'il est dans la séparation – le chez moi où tout m'est donné – il est ce que je donne – le communicable, le pensé, l'universel »<sup>473</sup>. Au contraire du régime sensible autoritaire caractérisé par le bain immersif où tous se confondent, sous le contrôle d'un système de vannes savantes qui l'abreuvent à leur gré, dans le régime bruissant la parole est émise par un sujet soucieux d'Autrui, c'est-à-dire conscient de l'incomplétude de son discours. Le langage selon Levinas « suppose des interlocuteurs, une pluralité », et il « maintient précisément l'autre à qui il s'adresse, qu'il interpelle ou qu'il invoque<sup>474</sup> ». Ce dialogisme se situe à l'opposé de conceptions qui tendraient à faire du langage le lieu de cohérence des concepts universels : car alors « la fonction du langage reviendrait à supprimer « l'autre » rompant cette cohérence et, par là même, essentiellement irrationnel<sup>475</sup> ». De la « révélation de l'Autre » résulte « une relation irréductible à la relation sujet-objet ». Jean-Luc Godard distingue : « Je parle : sujet. J'écoute : objet »<sup>476</sup>. Le jeu entre la parole et l'écoute, entre le bruissement de toutes les voix et leur captation, pour produire l'espace du commun, nécessite l'abolition de la souveraineté séparée du moi. Que l'écoute vienne à manquer et la parole n'est plus qu'adresse impérative, autoritaire, blessante. L'écoute maintient l'attention à l'autre, à cet appel que lance son regard, « ce regard qui supplie et exige – qui ne peut supplier que parce qu'il exige – privé de tout parce que ayant droit à tout et qu'on reconnaît en donnant<sup>477</sup> » ; la parole que l'on adresse à l'autre le reconnaît en tant qu'étranger. Mais l'écoute de l'étrangeté de sa parole ne peut advenir qu'autant qu'elle reconnaît l'étrangeté de sa propre parole.

---

<sup>473</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, op.cit.

<sup>474</sup> loc.cit.

<sup>475</sup> Ibid., p70.

<sup>476</sup> Jean-Luc Godard, *Adieu au Langage*, production Wild Bunch, durée 1h10 mn, sortie France 21/05/2014.

<sup>477</sup> Emmanuel Levinas, op.cit., p. 73.



Bakhtine le dit, qui a le premier défini le polyphonique, l'hétéroglossie et le dialogique : l'expression est dialogique non parce que plusieurs voix coexistent par leur juxtaposition, mais parce qu'une expression donnée incorpore en elle-même les énoncés hétérogènes dont elle se tisse, pour les retourner en énoncés nouveaux qui entrent à leur tour en dialogue avec eux. « Dialogique » signifie la multiplicité de voix différentes à l'intérieur d'une même expression<sup>478</sup>. En

---

<sup>478</sup> Mikael Bakhtine, *The dialogical Imagination : four essays*, op.cit. La notion d'hétéroglossie du langage et des discours, par laquelle Bakhtine désigne leur hétérogénéité, est au fondement du "dialogique" inhérent selon lui au langage. Largement reprise et citée, cette explicitation du dialogique comme un dialogue interne que mène le langage avec les autres innombrables langages dans lesquels il ne peut que baigner mérite de relire le texte original : « En réalité, tout discours ou énoncé concret ne rencontre l'objet vers lequel il est orienté que déjà tout recouvert de qualifications, ouvert à la discussion, chargé de valeurs, enveloppé déjà d'un brouillard occultant – ou au contraire « éclairé » par des mots étrangers qui ont déjà été prononcés à son sujet. Il est emmêlé, pris dans un tissu de de pensées partagées, de points de vue, de jugements et d'accents étrangers. Le mot, dirigé vers son objet, entre dans un environnement agité et plein de tension, constitué de mots aliénés, de jugement et d'accents étrangers, avec lesquels il tisse des interrelations complexes, se fondant avec certains, se souvenant d'autres, intersectant cependant avec un troisième groupe : et tout ceci peut devenir crucial dans la formation du discours, peut laisser des traces à tous les niveaux sémantiques, peut compliquer son expression et influencer son profil stylistique tout entier. L'énoncé vivant, prenant forme à un moment historique particulier dans un environnement socialement spécifique, ne peut éviter de se frotter avec des milliers de fils dialogiques, tissés d'autant de consciences socio-idéologiques à propos de l'objet de l'énoncé; il ne peut éviter de devenir un participant actif de ce dialogisme social. En fin de compte, tout énoncé prend naissance sur un fond de dialogue, comme sa continuation et l'un de ses interlocuteurs – il ne peut approcher son objet par la bande ». (« Indeed, any concrete discourse (utterance) finds the object at which it was directed already as it were overlain with qualifications, open to dispute, charged with value, already enveloped in an obscuring mist – or, on the contrary, by the « light » of alien words that have already be spoken about it. It is entangled, shot through with shared thoughts, points of view, alien value judgments and accents. The word, directed towards its object, enters a dialogical agitated and tension-filled environment of alien words, value judgment and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoil from others, intersects with yet a third group : and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile. The lived utterance, having taken meaning and shape at a particular historical moment in a socially specific environment, cannot fail to brush up against thousands of living dialogic threads, woven by socio-ideological consciousness around the given object of utterance; it cannot fail to become an active participant in social dialogue. After all, the utterance arises out of this dialogue as a continuation of it and as a rejoinder to it – it does not approach the object from the sidelines », ma traduction), *The Dialogic Imagination*, op.cit., p. 276-277. Le locuteur, celui qui s'exprime sur un objet de discours, « accueille l'hétéroglossie et la diversité du langage littéraire et extralittéraire dans son propre travail d'énonciation, non seulement sans les affaiblir mais en les intensifiant (car il interagit avec leur conscience propre). C'est en réalité à partir de cette stratification du langage et même de la diversité du langage qu'il construit son style, tout en maintenant simultanément l'unité de sa propre personnalité créative et l'unité de son style propre (bien qu'il s'agisse à n'en pas douter d'une unité bien différente)». « [he] welcomes the heteroglossia and language diversity of the literary and extraliterary language into his own work not only not weakening them but even intensifying them (for he interacts with their particular self-consciousness). It is in fact out of this stratification of language, its speech diversity and even language diversity, that he constructs his style, while at the same time he maintains the unity of his own creative personality and the unity (although it is, to be sure, unity of another order) of his own style". (ma traduction), *The Dialogic Imagination*, op.cit., p. 298. Enfin, il faut remarquer que Bakhtine parle, non seulement ici mais tout au long de ses écrits, non d'un locuteur lambda, mais d'un écrivain, romancier ou poète, artiste bien différencié du locuteur

reconnaissant l'autre au sein du même, j'accepte que ma propre parole ne m'appartienne pas entièrement ; en m'ouvrant sur ma propre étrangeté intérieure qui me constitue en sujet parlant, je m'ouvre du même coup à la reconnaissance de l'autre, de la voix de l'autre<sup>479</sup>. Il y va de la nature du langage et de son usage, n'appartenant en propre à aucun d'entre nous, chacun pourtant se l'appropriant comme véhicule privilégié de sa singularité. Ouvrir ma parole aux énoncés qui l'ont précédé et à ceux qui la suivront, c'est véritablement se mettre en dialogue avec soi et l'autre, un dialogisme où étrangeté et familiarité échangent leurs places en permanence, l'étranger devenant familier et le familier se colorant d'étrangeté. Le dialogisme consiste en l'orientation de ma propre voix par ce qui en elle ne lui appartient pas, et en son adresse vers ce qui ne lui est encore rien. La double orientation de l'énonciation, vers l'amont et vers l'aval, vers les énoncés précédents qui informent le mien et vers les énoncés à venir que mon expression pressent, caractérise le dialogique de toute parole<sup>480</sup>. Ecouter et

---

« passif », « monologique », qui, lui, « ne peut rien introduire de neuf dans son discours ; il ne peut exister dans son discours de nouveaux aspects relatifs à des objets concrets ou à des expressions émotionnelles. En fait la demande purement négative, telle qu'elle émerge d'une compréhension passive (par exemple une demande de plus grande clarté, de plus de conviction, de plus de vie et ainsi de suite), réduit le locuteur à son contexte personnel, à ses propres limites personnelles ; de telles demandes négatives sont immanentes au discours du locuteur lui-même et ne dépassent pas son autonomie sémantique ou expressive » (« nothing new can be introduced into his discourse ; there can be no new aspects in his discourse relating to concrete objects and emotional expressions. Indeed the purely negative demands, such as could only emerge from a passive understanding (for instance, a need for greater clarity, more persuasiveness, more vividness and so forth), leave the speaker in his own personal context, within his own boundaries; such negative demands are completely immanent in the speaker's own discourse and do not go beyond his semantic or expressive self-sufficiency » p. 281, ma traduction). L'acte de production d'un discours dialogique est le fait créateur d'un maniement du langage actif, exigeant, de même que la compréhension de l'hétéroglossie du langage est (à son époque), le fait d'un critique exigeant et attentif, ne se satisfaisant pas des conventions sur l'autonomie du discours et du style. Chez Bakhtine la nécessité de l'artistique, de l'exigence et du travail artistique, pour atteindre consciemment au dialogique, est patente, même si de fait, le discours quotidien du langage-en-actes est dialogique, ne peut que l'être.

<sup>479</sup> Yves Clot écrit, en se référant à Mikael Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*. Paris, Gallimard, 1984, p. 296 et 363-364 : « L'expérience verbale de l'homme est un processus d'assimilation plus ou moins créatif des mots d'autrui et non pas des mots de la langue en eux-mêmes. Notre parole est remplie des mots d'autrui et nos énoncés sont caractérisés à des degrés variables par l'altérité ou l'assimilation, par un emploi identique ou démarqué, retravaillé ou infléchi des mots d'autrui (p. 296). Pour agir dans le monde, nous vivons dans l'univers des mots d'autrui et toute notre vie consiste à se diriger dans cet univers, à se livrer justement à ce dur combat dialogique aux frontières fluctuantes entre les mots d'autrui et les mots personnels (p. 363-364) ». Yves Clot, op.cit..

<sup>480</sup> Richard Bauman, Commentary: Indirect Indexicality, Identity, Performance: Dialogic Observations, *Journal of Linguistic Anthropology*, Vol. 15, Issue 1, 2005, pp. 145–150. (« Bakhtine se préoccupe constamment des dimensions et de la dynamique de l'indexicalité de la parole, c'est-à-dire de la façon dont ce qu'on dit maintenant revient en amont, enveloppant en quelque sorte et se trouvant en résonance avec le ce-qui-a-déjà-été-dit, — et se projette en aval, anticipant et enveloppant en quelque sorte le ce-qui-va-être-dit. Pour Bakhtine, ce processus

reprendre les mots que l'autre m'adresse devient dès lors la puissance constructive du langage, qui répond à sa puissance potentiellement destructive. Judith Butler rattache la nocivité potentielle du langage (insultes, malédictions, humiliations, « blessures ») au rapport double de la parole au corps, rapport « de discordance et d'inséparabilité entre le corps et la parole, mais aussi par conséquent entre la parole et ses effets »<sup>481</sup>. De ce rapport d'étrangeté et d'intimité mêlées provient la puissance des mots, car la vulnérabilité des sujets au langage résulte fondamentalement de la dépendance de la parole des uns à celle des autres : « Leur vulnérabilité linguistique les uns à l'égard des autres n'est pas quelque chose qui vient simplement s'ajouter aux relations sociales. C'est l'une des formes primaires que prend cette relation sociale »<sup>482</sup>. Judith Butler a montré comment, lorsque les mots de l'autre me sont adressés dans une visée agressive, de négation de mon identité, d'humiliation, ou de mépris, reprendre ce qui précisément dans ces mots me *dé-nomme* (me nomme mal, m'ôte mon nom) peut être un moyen de les désamorcer peu à peu. Le moyen de résister et de retourner la dénégation en construction de soi consiste encore ici en la puissance de l'écoute, écoute qu'il faut entraîner, puissance à reconquérir par une « resignification subversive », qui se réapproprie les mots de l'autre en les dotant d'une autre signification, revalorisée. Rancière pour sa part insiste sur l'importance de demander à être nommé précisément par le terme même qui désigne le tort infligé aux exclus (ouvrier, sans-papiers). Cet acte de la voix qui revendique le nom par lequel elle est méprisée constitue le fondement de l'émancipation, et le premier où s'exerce la « capacité esthétique » à savoir lire et prononcer un autre ordre du monde que celui qu'on veut nous imposer.

---

dialogique est à la fois affaire de pratique communicationnelle (le travail intersubjectif de production des relations dialogiques entre les personnes) et affaire de liens de concomitance établis entre les énoncés qui circulent dans l'espace social à travers le temps » (« Bakhtin's abiding concern was with dimensions and dynamics of speech indexicality— ways that the now-said reaches back to and somehow incorporates or resonates with the already-said and reaches ahead to, anticipates, and somehow incorporates the to-be-said. For Bakhtine, this dialogic process is both a matter of communicative practice (the intersubjective work of producing dialogic relationships) and a matter of the concomitant links that are thus established between and among utterances as they circulate through society and through time », ma traduction). Disponible sur la page internet <http://ehess.tessitures.org/orfeo/arts-de-parole/volosinov-et-bakhtine/principe-du-dialogisme.html>, consultée le 25/06/2014.

<sup>481</sup> Judith Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, (*Excitable Speech*, Routledge, 1997), traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, 2004, Éditions Amsterdam, 287pages, p. 37

<sup>482</sup> Ibid., p. 63.

Ainsi, même dans les cas où la parole vise à me détruire, c'est bien de l'écouter, pour, par l'écoute, être capable de la reprendre et la re-signifier, qui peut rétablir une relative égalité des capacités, des identités, et des dire, et reconfigurer des situations arbitraires en plus égalitaires.

L'écoute et sa qualité semblent donc être au fondamental du dialogique. La difficulté apparaît de la manière suivante : il faudrait, pour entrer en dialogisme, considérer chaque voix – dont la mienne propre – comme tissée de multiples autres. Ne plus s'attacher à son identité comme à une entité unifiée, identique à elle-même, mais à sa propre altérité interne, ce serait la difficulté de l'écoute dialogique. Difficulté que chacun résout comme il peut, et que cherchent plus que tout à contourner les tenants de l'ordre, de la hiérarchie des voix, ceux qui expliquent par ailleurs comment la parole pour eux est insupportable de labilité, d'insaisissabilité, d'incomplétude et de fluidité, en un mot de perte, ceux qui trouvent du sens à se conformer à l'autorité. La vertu de la police serait ainsi d'abord, en protégeant contre l'usage « libre » de la parole, de garantir les identités, leur stabilité, et leur fermeture (au prix de devoir les entrechoquer dans leur incompatibilité exacerbée). Pourtant le tissage d'altérité à l'intérieur de l'identité est général. La création et l'art depuis l'époque moderne participent de cette dynamique (« Je est un autre »), malgré la tradition qui veut que l'artiste suive solitairement sa voie inspirée, et au-delà des analyses sociologiques qui détectent la multiplicité d'acteurs actifs dans la fabrication et la diffusion de l'art<sup>483</sup>. Richard Conte le détaille, l'acte de création individuel est en réalité le fait d'une multiplicité hétérogène : « Être ensemble est une chose, créer à plusieurs en est une autre. Toutefois, quand je créé, nous sommes déjà plusieurs et non pas deux, comme le croit à certains moment Valéry, apôtre d'une conscience créatrice lucide (à l'instar de Poe), procédant par le truchement d'un dialogue intérieur. En fait, nous sommes plutôt aux prises avec une foule de personnages aux intuitions contradictoires dont il faut écarter les intrus. Je ne crois pas en effet que l'artiste au travail soit le lieu d'un "monodialogue conscient", d'une sorte de

---

<sup>483</sup> Howard Becker, *Les Mondes de l'Art*, Paris, Flammarion, 2006, 379 p. Première édition *Art worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982, xiv + 392 p.

tête-à-tête, d'un "je me parle" où entre "je" et "me" se trouverait une instance rationnelle de délibération<sup>484</sup> ».

### III.2. - Dispositif d'écoute 1 : dialogisme interne

C'est ainsi que je n'ai pas opéré seul pour créer le dispositif Simulation qui fait l'objet de ce texte, et que des voix souterraines tissent son texte (et celui-ci) avec la mienne. Au-delà de la pluralité de « moi » qui l'ont déterminée, et d'autres « eux » qui y ont contribué<sup>485</sup>, le dispositif pousse à considérer la stratification interne des paroles et cherche à la représenter : les enregistrements des bribes de conversation de la session Making Sense sont proposés comme un long « texte » d'une seule « voix », un discours dialogique, polyphonique, fait de diversité de langages et d'hétéroglossie, dont le « style » propre se construit précisément de cette hétérogénéité. Ce polyphonique interne au discours, est proposé sous la forme du « poème » *Flash Bribes* (illustration 18) qui affiche à l'écran la transcription en direct des bribes de conversations, comme un long monologue sans distinction; ou encore il est représenté dans les éditions, qui ont été souvent produites, des transcriptions des conversations enregistrées, intitulé *Bribes de*<sup>486</sup> (illustration 17), textes à une-multiple voix, diffusés aux participants.

Ce sont ces traces, dialogiques au sens propre, qui m'intéressent – et qui intéressent aussi les participants : la présence de la projection les retient, ils s'y perdent parfois de découvrir au milieu de ce texte étranger leurs propres mots, comme s'ils appartenaient à un autre discours que le leur, capturés par d'autres, qui les écoutent et les leur « prennent ». Un exemple en est donné par ce commentaire d'un des participants : « Je travaille comme...je suis chercheur à l'université et ...(pause) désolé je regardais mes mots s'afficher à l'écran (rire) et c'est très étrange (rire) de devenir conscient de (rire)... des autres qui vous épient (rires) hummm... et je suis aussi artiste, je produis un travail et je suis

---

<sup>484</sup> Richard Conte, éditorial, revue Plastik 4, automne 2004, *Oeuvres à plusieurs*, CERAP, Université de Paris1 La Sorbonne.

<sup>485</sup> Je rappelle que cette installation fut conçue par, outre moi-même : Patrice Gaillard et Claude, artistes et ingénieur, Mathias Delfau, designer graphique, et Aline Girard, artiste et organisatrice d'expositions, sous le nom Accès Local.

<sup>486</sup> Voir un exemple en annexe.

chercheur, un chercheur de type praticien »<sup>487</sup>. Le dialogique de leurs propres énoncés, ce en quoi leur discours se constitue d'autres discours étrangers, qui eux-mêmes se constituent eux aussi de bribes d'autres discours, les fascine lorsqu'ils en prennent conscience par l'intermédiaire du dispositif. Mais cette même confrontation au bruissement de la parole provoque, de manière certes différentes dans les deux cas, un conflit indépassable avec les tenants de l'ordre et de l'unité de la parole autorisée. Lors de Making Sense, c'est par comparaison avec les possibilités dialogiques de discernement dans le bruissement (réalisé par le dispositif) que H. a ressenti et exprimé avec intensité l'insupportable d'un ordre rigide où il ne s'agit plus de bruissement mais de hiérarchies imposées (par les deux jours de colloque selon lui). À Cerisy, les participants ont ressenti et exprimé à l'inverse l'insupportable sensation du non-sens où disparaissent les voix intéressantes, et ont restauré de différentes façons la hiérarchie de l'écoute et du dire. Les sources de conflit seraient-elles les mêmes que les sources de l'ouverture ?

---

<sup>487</sup> "I work as a... I'm an academic at the university and... sorry I'm watching my words typed on the screen (laughter) and it's very strange (laughter) I become aware of (laughter) other spies (laughter) Humm... and I'm also an artist so I make work and I'm researcher, a researcher type practitioner and researcher". Enregistrement de la session Making Sense.



The theme is "working to make sense"  
 But you can invent your own rules  
 Speakers and spies  
 The audience can pass questions to participants  
 Dive into it ! :)  
 Do we have to speak one hour like this ?  
 Comment amener les salariés à se réappropriier ce qu'ils font  
 Thèse chercheuse ?  
 We haven't been making any sense  
 Because he paints it, it becomes interesting  
 The digital that I've been doing lately was difficult  
 Oui et inversement  
 Pas beaucoup de réflexion suivie sur ce que ça veut dire  
 Des manières de penser sur ce que fait l'art en constituant  
 Acteurs de transsubjectivité  
 I would think of it semiotically  
 Presentation was the reflectivity  
 Various pretention of meaning  
 What kind of piano is it ?  
 Make sense is a matter of connectivity  
 I'm a big fan of classical music  
 But I would like to make contemporary music  
 Such as Olivier Messiaen  
 Not thinking of sense  
 Kings Colledge London  
 I'm applying for jobs in composition  
 Qu'est-ce qui s'est passé avec Fluxus, Dada ?  
 Allier les temps de recherche et les temps de travail  
 Eh eh eh eh eh !!!  
 Support Surface ?  
 Beaucoup de gens explorent la banlieue  
 Do you read the screen ? is it interesting or not ?  
 Why this workshop is so unsexy ?  
 Extremely...  
 In a purely academic conference, the rules are pretty clear  
 Here, the rules where very unclear  
 Not in the room now !  
 Most of the papers made no connexion with what Stiegler said  
 Je ne traite pas de théâtre dans ma thèse  
 Well, it's the new gouvernement approach to redistribute more  
 It's going to be a completely new approach in UK, Thatcher  
 A new context to work in as an artist  
 I see my words on the screen !!!  
 Talkie-Walkie  
 J'adorais les Talkie-Walkies, écouter la police, des trucs  
 Quelqu'un a un transistor sur son vélo  
 Quand il grésille il sait que c'est la police  
 I see some of the words...  
 But it's written in french...

**Illustration 59** : Accès Local, *Flash Bribes*, Transcriptions vidéoprojetées, session du 20/10/2010, colloque Making Sense (extrait).

### III.3. - Politiser la scène de parole



La double dimension du sensible de la parole, sa dimension sonore (parlée) fonde donc le dialogisme parce qu'elle incorpore à toute voix la voix des autres, et réciproquement. En même temps qu'elle délimite ainsi le lieu du commun, elle est aussi, et essentiellement, dissensuelle, potentiellement conflictuelle. Au même lieu se déploient la fusion communautariste (tout corps inclus dans les autres, toutes voix fondues en ensemble indistinct, rumeur de la foule), l'autoritarisme (certains autorisés, possèdent une voix qui fait sens « par-dessus » les autres), ou bien la singularisation, la subjectivation, l'émancipation : ce lieu qui peut se partager de deux manières, c'est le sensible, Rancière le dit, le sensible premier des espaces et des temps, des places et des voix. Mais le sensible de la scène de parole, qui allie le son, l'espace, et le temps, ne se partage pas si simplement de deux manières distinctes. Le sonore des voix n'est pas divisé clairement entre bruit et sens, nuit ou lumière, entre lesquels le choix serait politique. Il n'y a pas à choisir entre d'un côté discerner qui vaut la peine d'être écouté, et de l'autre se laisser immerger dans un bruit d'ensemble sans autre signification que l'empathie des corps, parce que les deux adviennent ensemble de toute façon. Sur toute scène de parole, pour que de toutes les voix présentes (et absentes) je puisse en extraire une et l'écouter, *il faut bien que je perçoive d'abord le bruit d'ensemble comme une multitude de sens dont je puisse prélever des bribes*. Si je ne le percevais que comme un bruit sans signification, il faudrait que je fasse sortir le sens d'autre part, du dehors de ce bruissement de l'ensemble, d'un lieu autonome, qui autoritairement viendrait imposer sa voix. La tentation de chercher le sens ailleurs que dans le bruisant, de le faire sortir du chapeau des maîtres, est bien d'ailleurs la tentation générale sur toute scène de parole, une tendance omniprésente à échapper au dialogique, y compris au for intérieur de chacun de nous. Car avant la scène sociale où se distribuent les places, il existe la scène intime de la parole, sur laquelle la même difficulté se rencontre. Sur la scène intérieure de la parole et de l'écoute en train de s'accomplir, se jouent à chaque mot son altération (son altérité), en même temps que sa singularité (son émancipation). Sur cette scène chacun est seul et tout le monde est présent. C'est la source et la scène sensible, à la fois du bruisant (l'interpénétration des paroles les unes dans les autres), et du discernement (la séparation des voix et leur division) ; ou encore de l'immersion (dans le brouhaha) et de l'extraction (hors de l'indifférence).

Ni alternance des opposés, ni moyenne grisâtre, le bruissement sonore du parlé, qui constitue le registre sensible du partage de la parole, en sa source intime comme sur la scène sociale, contient dès lors les deux ordres possibles : d'un côté la réduction à l'opposition bruit-sens, de l'autre la récurrence du dissensus. Tous deux, si leur est laissé libre cours, se déploient en des excès différents. D'un côté la réduction de la scène de paroles à un bruit insignifiant, si elle est poussée à bout, mène inévitablement à chercher des voix sensées ailleurs que sur la scène collective, en des lieux d'autonomie et de non dépendance au collectif. Le partage autoritaire a ainsi tendance à considérer comme seules « scènes de paroles » valables les discours inspirés par un ailleurs idéal (les soliloques, les one-man show, les monologues, les œuvres singulières, les folies) et à réduire les scènes publiques à des rassemblements bruyants. Si de l'autre côté je cherche sans cesse à faire dissensus, toute immersion dans un ensemble bruisant me paraîtra une compromission dans un consensus animal ou machinal, toute adhésion à un accord une croyance illusoire en une promesse utopique de communauté informe et dévoreuse. Mais opposer les deux ordres l'un à l'autre est réducteur : le sensible des scènes de parole est à la fois bruissement et discernement mêlés, parce que discerner n'a de sens que dans le bruisant, et parce que le bruisant n'existe que comme tissage de fils à discerner. Le sensible de la parole est la raison même de la duplicité de son partage, par sa nature non pas duelle mais tissée. Dès que le partage veut avoir lieu, comme si l'on voulait décider entre trame et chaîne, on privilégie inévitablement le bruisant ou le discernement, le foisonnement ou le singulier, et on risque d'éliminer l'autre. Ainsi s'expliquerait partiellement (car je ne doute pas que d'autres explications soient envisageables) la double possibilité de vivre mon dispositif comme ouvert ou autoritaire.

La double structure sensible de la scène de parole que j'ai voulu construire, entre bruissement et écoute, entre présence de la parole de l'autre dans la mienne et possibilité de m'adresser à lui et de l'écouter, qui construit la possibilité du partage commun, contient les germes en elle-même du conflit et de la séparation. D'un côté, des voix, enchevêtrées, multiples, bruisantes de leur étanchéité les unes aux autres, qui se frottent, s'entrechoquent, se heurtent ou se coulent les unes vers les autres ; le bruissement de l'intrication, de l'entremêlement, de l'inextricabilité, et des mouvements browniens. De l'autre

côté l'écoute, qui discerne, trie, sélectionne, repère, organise et surtout : qui reçoit, qui entend. Ces deux côtés sont comme les deux faces d'une même médaille : indissociables. Ecoute et brouhaha, confusion et sélection, constituent la structure double de la scène de parole partagée, et sa possibilité de basculer vers le policier ou vers le démocratique.

Sous cette perspective, l'attitude sensible dialogique résiderait dans la reconnaissance et le maintien de la double structure bruissement-discernement, qui permettrait la sortie de l'opposition bruit / sens. Bruissement et discernabilité organiseraient dialectiquement le sensible du partage dialogique, contre le sensible du partage policier caractérisé par le bain indifférencié et l'autorisation. Le sensible du régime autoritaire est semblable à une immense baignoire collective où tous s'immergent et barbotent, grand bain contrôlé par les robinetteries à deux positions ouvert / fermé des seules voix autorisées, celles des maîtres-nageurs et des surveillants de baignade ; alors que le sensible dialogique est une forêt<sup>488</sup>, entremêlements de branchages où se discerne cependant chaque arbre, distinct et cependant égal à tous les autres, et où les gardes forestiers s'activent pour entretenir l'équilibre entre taillis et clairières, futaies et broussailles, jeunes plants et vieux troncs, n'élaguant ce qui gênerait la croissance de l'ensemble, cultivant ce qui le fortifiera, et préparant par leur action la forêt à venir et la place pour les arbrisseaux pas même encore plantés.

#### *III.4. - Dispositif d'écoute 2 : dialogisme externalisé*

L'environnement sonore créé par mon dispositif de discussion cherche à établir explicitement un tel registre sensible « forestier », c'est-à-dire dialogique et à double structure : un bruissement de singularités où l'activité créatrice consisterait à discerner les paroles multiples et à les suivre dans leur hétérogénéité intrinsèque, tout en contribuant activement à produire le bruissement général. Sa conception qui vise à permettre de choisir de se focaliser sur une voix dans un brouhaha d'ensemble –nécessité du choix qui fut problématique pour les participants de Cerisy – repose plastiquement sur un

---

<sup>488</sup> Jean-Luc Godard fait dire à l'un de ses personnages dans son opus *Adieu au Langage* : «les Indiens Apaches disent que le monde est une forêt ». Le monde dialogique est une forêt entremêlées de différences, à la fois séparées et réunies dans leur appartenance, précisément, au monde bruisant.

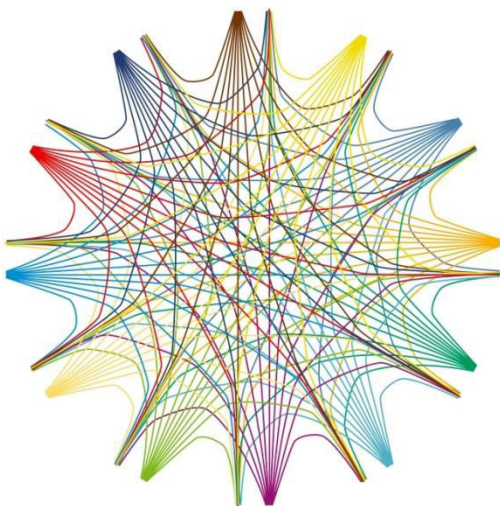
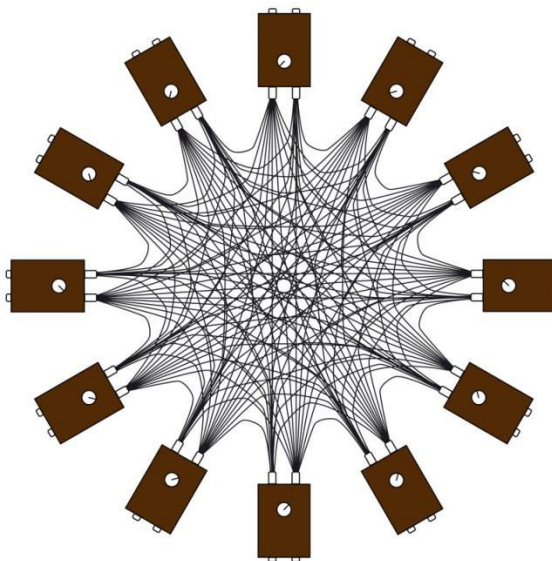
réseau de câbles et connecteurs, dont la fonction symbolique est d'ouvrir des possibilités d'arborescences, potentialités de connexions, d'écoute, de retrait, de décrochages et de phasage. Outre le fait de réaliser une situation de mise en évidence du dialogisme interne à la parole échangée, mon dispositif d'intervention consiste ainsi à donner forme par des artefacts externes à la qualité dialogique, en quelque sorte à l'externaliser pour le rendre plus facile à appréhender et à comprendre (com-prendre, prendre avec soi).



**Illustration 60 (gauche) :** *Octopus*, connecteur central, douze câbles 25 broches.

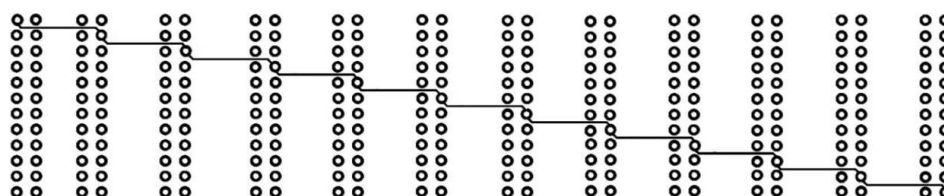
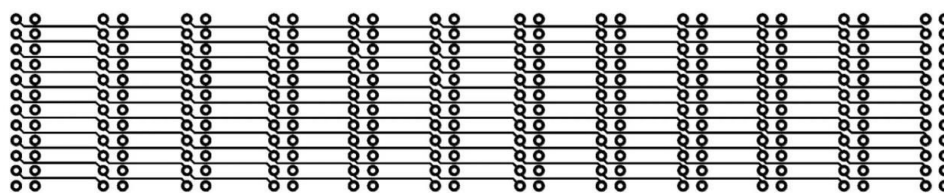
**Illustration 61 (droite) :** *Simulation prototype 1.0*, détail. Ce premier prototype en service de janvier à avril 2003 comportait douze fois douze câbles de connexion audio de six mètres chacun, soit plus de quatre cent mètres de câbles, chaque console comportant douze sorties son et une entrée. Une table de mixage centrale à seize entrées-sorties contrôlait la distribution de chaque voix vers toutes les autres. Par la suite les câbles ont été regroupés par douze dans un seul de type 25 broches, et la table de mixage remplacée par un connecteur central distribuant les signaux sur tous les postes.

Le « dessein » dialogique du dispositif se réalise par exemple dans le dessin de l'écheveau de connexions entre tous les participants : chaque voix est distribuée aux onze autres, chacun pouvant ainsi choisir qui écouter parmi cette réception surabondante.



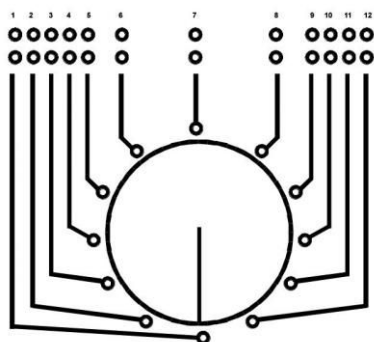
**Illustrations 62 a et 62 b :** Accès Local/Mathias Delfau, Web 12.0, 2010. Dessins numériques, 21x21 cm et 15x15 cm. Cette représentation stylisée des connexions réalisées par le câblage fut créée après coup, toute la conception du dispositif ayant justement consisté à comprendre comment dessiner matériellement un réseau permettant à douze personnes de se connecter à l'une au choix des onze autres. Le dessin réel des connexions était réalisé sur le premier prototype (2002-2003) par un réseau de douze fois douze câbles audio. Sur le prototype suivant (2003-2014) le dessin simplifié se résume à un câble issu de chaque console, et un connecteur-répartiteur central.

Il se manifeste aussi dans le dessin des circuits de connexion des consoles entre elles : il a fallu imaginer un dessin réalisant la connexion de chacun aux onze autres participants, ce qui est fait par un système de cascade successives emboîtées.



**Illustration 63 :** Accès Local\Philippe Mairesse, *Score Model*, 2003. Dessin du circuit imprimé du connecteur central entre les douze câbles à vingt-quatre broches (représenté chacun par une colonne de 24 cercles) assurant la distribution de chaque voix aux onze postes. Ce dessin est une création originale, aucun connecteur du marché ne souciait apparemment d'une telle logistique... absurde ?

Mon dispositif physique réalise ainsi métaphoriquement le bruisant de la scène de parole et sa double qualité de discernabilité et d'immersion : la scène, loin d'être silencieusement adressée au spectateur comme souvent l'on attribue aux œuvres, est ici sonore dans sa visibilité même : une visibilité bruisante, qui emplit l'espace du temps des conversations passées et futures. Mais de ce bruissement évoqué, émerge aussi, par la présence des consoles et de leur sélecteur, un impératif : injonction à ordonner, à discerner, à réguler. L'ensemble de la forme du système, avec ses consoles un peu hermétiques et leur seul bouton proéminent, de style vaguement passéiste renvoyant à la science-fiction des années soixante, évoque une sorte d'expérimentation psychodynamique, dont l'injonction resterait suspendue.



**Illustration 64 :** Accès Local\Philippe Mairesse, *You choose who you listen to*, dessin numérique, 5,5x5 cm. 2009. Le sélecteur à douze positions existait déjà, utilisé dans le domaine musical, où depuis longtemps la sélection et l'équilibre entre les voix diverses est centrale.

Les câbles entremêlés sur la table de discussion, connectant les uns aux autres les participants, sont une représentation métaphorique des interactions et de l'intersubjectivité en jeu dans les conversations. Ces interactions sont représentées plus directement par un dessin fait d'une superposition de scènes de conversations. Ce motif peut couvrir un mur entier, le dessin se prolongeant d'une feuille à l'autre. La scène de genre typique du dix-huitième siècle, dite « conversation pieces » est ici détournée et citée sous forme de la célèbre « toile de Jouy », que l'on pouvait reconnaître lorsqu'un mur entier est recouvert de ce dessin répété.



**Illustration 65** : Accès Local\Mathias Delfau\Philippe Mairesse, *Toile de Jouy 12.0*, 2003. Unité de papiétage mural, impression offset sur papier affiche, 60x80 cm.



**Illustration 66** : Accès Local\Mathias Delfau\Philippe Mairesse, *Toile de Jouy 12.0*, 2003. Papiétage mural, taille variable. Au premier plan, *Pouf 12.0*, (Accès Local\Philippe Mairesse), siège en forme de sélecteur d'écoute. Skaï, tissu, mousse polyuréthane, 100x60 cm. Présentés lors de l'exposition *Ma Petite Entreprise*, Centre d'art contemporain de Meymac, 2003.





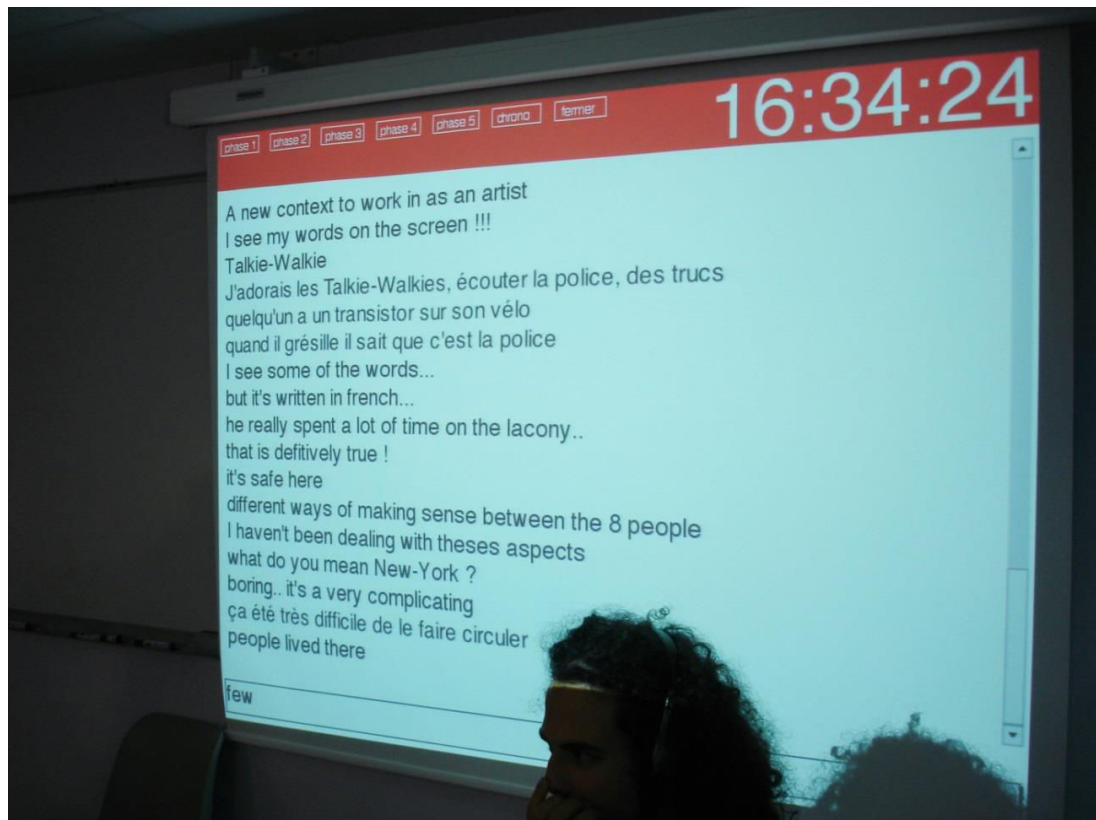
**Illustration 67** : Installation du premier prototype en version d'archive (non utilisable, boîtiers vidés de leur électronique), lors de l'exposition *Ma Petite Entreprise*, Centre d'art contemporain de Meymac, 2003.



**Illustration 68** : Une console et son sélecteur circulaire. Les participants gardent souvent la main posée sur le bouton, sans l'actionner mais pour ainsi dire s'en garder et vérifier la possibilité permanente de le faire.

Bruissement silencieux de l'installation visuelle, injonction à s'installer et à sélectionner : la double structure dialogique de bruissement et de discernement, d'ordonnancement et de multiplicité, est réalisée dès l'installation du dispositif. Lorsqu'il entre en fonction, un nouvel élément joue un rôle particulier, dont l'épisode de Cerisy a montré l'importance : la projection publique de voix sélectionnées, extraites du brouhaha ambiant (*Bribes de conversations*), opère

l'action de mise en ordre, voire de hiérarchisation, dans le bruisant. Qui a prononcé ces mots-là ? Quels autres mots ont été prononcés mais pas transcrits ? Pourquoi ceux-là ? C'est à ces questions, soulevées sans réponses par le dispositif, que le participant de Cerisy tentera une solution en forme de renversement (*reversal*) mental autant qu'opérationnel.



**Illustration 69 :** *Flash Bribes*, écran et vidéoprojection, Vue d'installation pendant la session du 20/10/2010, colloque Making Sense.

### III.5. - Questions de responsabilité

Au-delà des renversements divers opérés par les participants et étudiés aux chapitres précédents, leurs remarques critiques ont porté sur cette structure double, sans qu'ils l'identifient, en se focalisant sur l'une ou l'autre des qualités (bruissement ou discernement), et en déplorant l'autre. « Il nous a fallu trouver un canal libre pour trouver quelqu'un avec qui parler, c'était le premier challenge »<sup>489</sup>. « Quand je suis entré dans une conversation c'était

<sup>489</sup> « We had to find the channel that was opened to find someone to speak with that was the first challenge ». Enregistrement des commentaires après la séance du colloque Making Sense.

incroyablement confortable, au point de pouvoir passer par le langage corporel, vous voyez ce que je veux dire, c'était incroyablement simple »<sup>490</sup>. « Il y a cette sorte d'écoute à la fois focalisée et tournée vers l'intérieur, mais beaucoup d'entre vous passait aussi par l'expression corporelle, le langage des regards »<sup>491</sup>. « Je pense qu'avec ce système on perd beaucoup du niveau pré-linguistique, par rapport à la connexion entre les personnes. Avec le langage corporel c'est une grande partie de l'information qui est perdue »<sup>492</sup>. Le fait de pouvoir sélectionner qui on écoute, qui signifie aussi que l'on peut ne pas pouvoir se connecter, crée un environnement « risqué » mais riche de possibilités : « C'est un environnement horriblement dangereux, parce que vous n'êtes jamais sûr que vous réussirez à vous connecter la prochaine fois.... euhhh... Mais en même temps vous pouvez engager la conversation, si vous êtes prêts à,... à vous risquer dans cet environnement dangereux »<sup>493</sup>, « ...peut-être juste tourner le sélecteur pour voir ce qui se passe »<sup>494</sup>. *Peut-être juste tourner le sélecteur pour voir ce qui se passe* : serait-ce là la clé de l'approche dialogique de la double structure des scènes de paroles ?

Mais cette approche qui demande de concilier deux attitudes distinctes (écouter le bruisant en tant que bruisant, suivre l'une des voix en tant que discernable), est difficile à tenir. Si le politique peut advenir, et l'autoritarisme se trouver renversé en dialogisme, il s'en faut de réussir à maintenir et rendre viable la double expérience des scènes de paroles, entre discernement et immersion, bruissement et sens. Or lors de deux sessions que j'ai examinées, soit il a été impossible de vivre cette dualité structurelle, soit elle a accentué l'opposition dissensuelle entre la logique autoritaire et la dialogique, séparant leurs partisans et finalement laissant libre cours aux tenants de l'autorité (les organisatrices des colloques Making Sense ont poursuivi leur action).

---

<sup>490</sup> « When I got a conversation it was incredibly comfortable, to the point we're doing the body language you know what I mean it was incredibly simple ». Ibid..

<sup>491</sup> « There is this kind of listening that's focused and that's looking internally, but so many of you are also doing the ... Hmm.. the body language of looking at each other ». Ibid..

<sup>492</sup> « I think we lose with this system lots of pre linguistic level. Euhh ...paraporta the connection with another... with body language that's great part of information that we lose ». Ibid..

<sup>493</sup> « It's a very...it's an oddly dangerous environment because you're never quite sure you'll ever be connected to the next. ... eeehhuuu... .... But at the same time you can if you wish,... engage a conversation, if you will to.. to risk the danger of the environment ». Ibid..

<sup>494</sup> « Perhaps turn the dial just to see what happens ». Bribes de l'enregistrement des conversations autour du dispositif ».



**Illustration 70** : *Simulation 20/09/2009*. Extrait sous-titré de l'enregistrement vidéo.

Les participants des deux sessions ont en quelque sorte exprimé leur perplexité devant la double injonction (serait-elle paradoxale ?) d'écoute du bruissement et de discernement du sens. Ils l'ont fait par des critiques contradictoires. À Cerisy, plainte contre la perturbation de conversations simultanées, impossibles à suivre toutes, en même temps que dénonciation de la « pénalisation » du silence. Le port du casque obligatoire leur a parfois semblé vain (*pointless*), mais il a permis aussi de percevoir cette « étrange espace-temps » de distance et de proximité, de la voix de l'autre présente en moi : « comme si le son venait du centre de votre tête, mais en réalité il est là-bas au-dehors<sup>495</sup> ». C'est par le corps que passe l'expérience de la dualité structurelle de la scène proposée. Les mains sans cesse posées sur le sélecteur, sur le réglage de volume, semblent indiquer la recherche incessante d'un « canal libre », la recherche d'un Autre à écouter, et la possibilité ouverte à tout instant de déconnexion et de reconnexion sur un autre Autre, comme si ces mains tenaient les conversations entre leurs doigts, et ne la laissaient filer que pour mieux la reprendre. Les corps, appuyés ou décentrés, attentifs, décontractés, tournés ou non vers leurs interlocuteurs, montrent une grande variété de postures, plus que dans un face-à-face usuel, « si le face-à-face est l'origine de la conversation... » (Godard, *Adieu au Langage*). Sont évoquées les questions de distances multiples et contraires (« ce qu'on entend est si proche, et cette bouche qui

<sup>495</sup> « As if the sound is coming from the center of your head but but it's out there ». Enregistrement des commentaires après la séance du colloque Making Sense.

bouge en arrière-plan<sup>496</sup> »), de sélection, d'utilisation du dispositif. Les images montrent pour le cas de Making Sense des corps engagés (penchés, souriant, attentifs, mobiles), pour le cas de Cerisy des corps désengagés (en retrait, silencieux, moins mobiles) : le rapport physique au sensible de l'expérience correspond au jugement exprimé, positif et engagé à Making Sense, critique et distant à Cerisy. Les corps sont pris dans une expérience sensible du partage de la parole qu'ils relient directement (bien que probablement peu consciemment) à un jugement « politique », au sens de jugement de liberté. Engagés dans la même expérience, les participants de Cerisy et de Making Sense l'ont reliée à deux jugements opposés : d'un côté H. a estimé atteindre une augmentation de sa liberté de parler, de l'autre côté les participants de Cerisy ont ressenti une limitation abusive de la leur, due à l'impossibilité d'adresser sa parole et son écoute à qui en est digne. Les mêmes conditions sensibles ont donc été vécues autant comme conditions de l'autoritarisme que comme conditions de la parole émancipée. Rancière explique par différentes conditions de partage du sensible les scènes de la confiscation autoritaire de la parole et les scènes de la parole émancipée : répartitions « reconfigurables » des places, des capacités, dans l'espace plus que dans le temps. Mais le registre sensible, le sonore de la parole, tel que mon dispositif l'a matérialisé explicitement (et peut-être un peu trop impérativement) semble contenir et permettre les deux régimes. Il ne s'agit alors plus autant de choisir un type de partage, de redonner la parole à ceux qui ne l'ont pas, ou de redistribuer places et capacités de parler. Il s'agirait plutôt de faire en sorte que tous les acteurs de la scène de parole soient mis en capacité de vivre la double structure de la scène. Qu'ils ne s'y sentent pas acculés ni empêchés, mais qu'ils puissent eux-mêmes actionner soit le discernement soit l'immersion dans le bruisant. Favoriser une telle expérience duelle par l'organisation de la scène de parole est un enjeu de responsabilité, qui se joue au niveau effectivement du sensible, de son « partage » entre ordre et bruissement. Ce serait en quoi consiste la *responsabilité esthétique*, au sens de l'organisation d'une scène de manière à permettre aux acteurs la perception et l'action dans toutes ses dimensions sensibles. C'est en ce sens que je conçois la prise en

---

<sup>496</sup> « where you hear it so close that there is this mouth moving in the back ». Enregistrement des commentaires après la séance du colloque Making Sense.

compte responsable du « partage du sensible » par mes dispositifs d'intervention : il s'agit de le considérer depuis l'intérieur de la scène elle-même,

- par la mise en évidence des aspects bruissants et discernables de la parole dans sa qualité dialogique,

- et par la mise en capacité des participants à prendre cette qualité double en compte.

Ce n'est pas directement une responsabilité politique au sens de Rancière, qui donnerait la parole aux voix exclues. Elle ne concerne plus des choix fondés sur des motifs extérieurs au sensible (discerner la valeur, la reconnaissance, le pouvoir contre l'indifférencié du brouhaha des groupes), mais des choix inhérent au sensible lui-même (laisser telle ou telle qualité sensible nous envahir, en écouter une autre, naviguer à loisir entre bruissant et discernement).

En résumé, et en guise de conclusion à cet examen de diverses approches plastiques de la qualité bruissante-discernable des scènes de paroles (dont la mienne), je pourrais reformuler ainsi la méthode de l'égalité : pour sortir de l'ordre de la parole bruyante (la parole écartée car sans intérêt, nuisance au sens de *noisy*, bruit de la bouche et non parole sensée), il faut savoir entendre et écouter le bruissant de la parole, plus que de savoir donner voix aux exclus. Ce serait une qualité d'abord de l'écoute qui construirait le dialogique, écoute de qualité qu'il s'agirait de permettre, voire d'enseigner. La puissance de l'écoute « dialogique » consisterait à préserver la parole de deux écueils, à la maintenir entre deux bords extrêmes qui la dénaturent. La parole-bruit, la parole-cri est l'un de ces bords, qui ramène l'humain à l'animalité, au corps purement physique. L'autre est un bord à deux faces, comme un ruban de Moebius : d'un côté le bourdonnement endormant du cocon doucement bruissant, de l'autre le dissonant infernal de l'hétérogène déconcertant. Si résister par l'émancipation à l'autorité arbitraire permet selon Rancière d'empêcher la réduction à l'animalité et au cri, que faire pour éviter que le bruissement de la scène ne soit entendu que comme un bercement régressif, ou comme une dissonance insupportable ? Le bruissant pose ainsi d'autres problèmes que ceux que Rancière soulève autour du bruyant des voix réduites au cri. Ces questions portent sur quelle sorte d'écoute est en capacité d'entendre le bruissant, d'écouter le dissensus. L'animal deux fois rencontré, le perroquet vivant et le lièvre mort, aux côtés de paroles érigées en monuments-œuvres, mettent en garde contre la réduction de la voix

au cri inarticulé, mais surtout alertent contre notre écoute humaine handicapée qui nous isole et nous sépare, de nous-mêmes et du monde. Le perroquet de Broodthaers ruine par sa présence la hiérarchie des voix et équivaut celle du poète au cri articulé mimétique et incohérent. Quant au lièvre de Beuys, saurait-il écouter, mieux qu'un humain contraint par l'ordre établi à ne rien entendre du dissensus bruissant ? Rééduquer l'écoute handicapée par la soumission à l'autorité, et ainsi restituer à la parole et à son bruissant toute sa richesse dissensuelle, est la tâche que pourraient se donner les émancipateurs, critiques politiques, militants du démocratique, éveilleurs des consciences, et que pourrait reprendre à son compte pour se renouveler la vieille critique artiste. Je veux examiner maintenant quelques voix artistes et leurs dispositifs critiques renouvelés, qui selon moi éclairent la position politique d'éducation de l'écoute.

### *III.6. - Eduquer l'écoute par l'art*

De ce programme *l'Encyclopédie de la Parole*<sup>497</sup> (2007) a puisé sa matière : proche de l'art de la performance, ce projet artistique pluri-disciplinaire s'intéresse à la compilation de paroles hétérogènes, sans revendiquer aucune posture musicale, pour produire « une multiplication synchrone de voix qui souligne les structures formelles des extraits choisis, construisant un discours compact aux contours mouvants, expérimentant un format innovant : l'ensemble vocal parlé »<sup>498</sup>. Ce projet entre performance, didactisme et pédagogie, qui s'est donné comme objectif « d'appréhender transversalement la diversité des formes orales », mobilise « un collectif de poètes, d'acteurs, d'artistes plasticiens, d'ethnographes, de musiciens, de curateurs, de metteurs en scène, de dramaturges, de chorégraphes, de réalisateurs de radio. Son slogan : "Nous sommes tous des experts de la parole" ». Leurs productions, en particulier les « Suites chorales », compilent et lisent, récitent, ou chantent des extraits du corpus sonore qui constitue une encyclopédie fragmentaire et éclectique des

---

<sup>497</sup> <http://www.encyclopediedelaparole.org/>

<sup>498</sup> "the synchronic multiplication of voices highlights the formal structures of the extracts chosen, constructing compact speech with changing contours, experimenting with an innovative format: the spoken vocal ensemble" (ma traduction) extrait de la présentation de "L'encyclopédie de la parole", performance du groupe du même nom (directeurs : Emmanuelle Lafon, Frédéric Danos, Nicolas Rollet, Pierre-Yves Macé). Palais de Tokyo, 13/04/2012 Disponible à l'adresse <http://www.palaisdetokyo.com/fr/exposition/entreouverture/encyclopedie-de-la-parole> [consultée le 22/07/2014]

formes orales. Ils réalisent des performances où des extraits du corpus sont interprétés par des groupes constitués pour l'occasion – et entraînés. La production dont je veux parler ici ne constitue pas en une représentation, mais en une interaction proposée avec le corpus. Elle est proposée sur la page d'accueil de leur site internet, sous la forme visuelle d'un enchevêtrement de lignes qui se construit sur l'écran à l'ouverture de la page. Cette cartographie interactive relie des « points » comme autant de morceaux sonores, et comme une possibilité de parcours dans ce territoire : un lexique dans la partie inférieure catégorise le corpus suivant des qualités propres à la production physique de la parole ; en choisissant une catégorie, une ligne se dégage de l'écheveau général et peut être parcourue, à la carte ou en continu, les « morceaux » s'enchaînant comme sur les plages d'un album musical, ou comme à la radio. Ce qui se dégage à l'écoute de ces voix « d'experts » écoutées dans le désordre, ou montées en séquence, est un effet inattendu : on ne suit pas une linéarité (chaque extrait, qui se donne dans son unité, isolé de son contexte, coupé court, ou parfois déroulé dans toute sa longueur, en devient poétique, voire absurde), mais une juxtaposition dont l'inattendu produit un effet pour ainsi dire de concert bruissant, une fluidité continue de voix toutes fécondes, d'où ruisselle, comme d'une source, non pas seulement du sens, mais des multitudes de sens : depuis l'enregistrement d'un compte-rendu de consultation médicale<sup>499</sup>, jusqu'à des présentations philosophiques, en passant par des interventions politiques<sup>500</sup>, le bruit des voix de tous comme sources de sens, produit par les diverses formes concrètes de la parole, prosodie, espacements, silences, mélodies, etc. Alors « se construit une parole compacte aux contours changeants, qui donne à expérimenter un format inédit : l'ensemble vocal parlé<sup>501</sup> ».

« L'ensemble vocal parlé » active à la fois le bruissant de la parole et sa discernabilité. Lors des performances données par le groupe, comme dans la représentation du site internet, il s'agit de déambuler, de parcourir telle ou telle trajectoire dans l'ensemble diffusé, à la charge de l'auditeur de faire ses choix. Plus question ici de l'autorité, ou de la nécessité de parler ou d'écouter tel ou tel

---

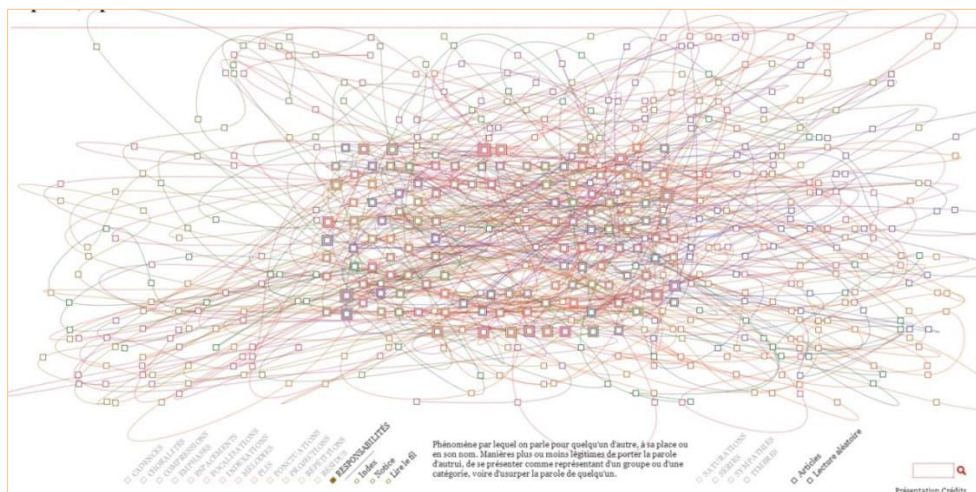
<sup>499</sup> Fil « Ponctuations », extrait « Une discrète fossette coccygienne, compte-rendu de consultation médicale, enregistrement personnel, 2001 ».

<sup>500</sup> Fil « Ponctuations », extrait « Par exemple, Ségolène Royal, extrait d'un entretien radiophonique, 2008 ».

<sup>501</sup> Site internet de Joris Lacoste, page consultée le 29/06/2014 : <http://jorislacoste.net/>, rubrique « présentation », onglet « La chorale de l'encyclopédie ».



énoncé. La lecture par des voix différentes de textes sans lien entre eux, est une sorte de paradigme du bain de toutes les voix humaines qui coexistent et s'entrechoquent.



**Illustration 71** : L'*Encyclopédie de la Parole*<sup>502</sup>, site internet, page d'accueil : un réseau de lignes animées s'entrecroisent, suivant des qualités propres à la prononciation de la parole (« cadences, choralités, compressions, emphases, espacements, mélodies, répétitions, résidus, saturations, timbres, etc »<sup>503</sup>), dont les points permettent en cliquant d'écouter toutes sortes de voix et de textes, depuis une conversation entre une fillette et ses parents, jusqu'à un extrait de discours politique en passant par des extraits de films, des chansons. Disponible en ligne à l'adresse <http://www.encyclopediedelap parole.org> (consultée le 02/05/2014).

Si j'y reconnais la métaphore de la Tour de Babel, où personne ne se comprend plus (Jean-Luc Godard : « Bientôt tout le monde aura besoin d'un interprète, pour comprendre les mots qui sortent de sa propre bouche <sup>504</sup>»), cette polyphonie est aussi l'espace où peuvent s'atteindre, s'entendre, s'écouter, les voix de tous. Souci de prêter attention à toutes sortes de paroles, de discours, les plus marginaux comme les plus autorisés, dans une non-hiérarchie qui n'est pas une anarchie : tout l'art est de proposer une variété d'ordre de lecture et d'écoute, une multitude de déambulations possibles dans ces lacis de voix.

Loin de l'imposition d'un classement des paroles des plus sensées au insensées, des admissibles aux inacceptables, il s'agit de mettre sur le même plan et d'accorder un intérêt égal à toutes les voix. De la même manière Duchamp cherchait une « esthétique de l'indifférence », dont témoignaient les ready-made, ces objets sortis de l'ensemble des choses pour conserver leur caractère indifférencié tout en acquérant un caractère d'objet unique : tels des

<sup>502</sup> <http://www.encyclopediedelap parole.org> (consultée le 02/05/2014)

<sup>503</sup> Extrait de la rubrique présentation du site.

<sup>504</sup> *Adieu au Langage*, op.cit.

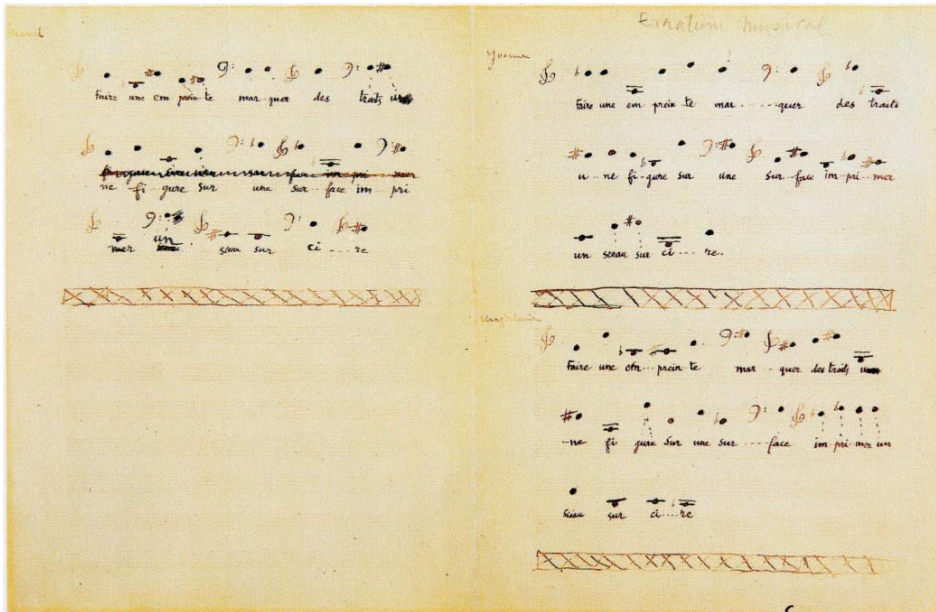
voix anonymes extraites du concert des milliards de conversations en cours, dont l'écoute n'apporte pas plus de sens qu'une autre – mais autant – et qu'il est primordial d'écouter, parce que sans écoute le concert entier fait silence, et parce que c'est dans cette écoute en quelque sorte indifférenciée que réside l'humanité du langage. Mais si dans sa recherche de beauté d'indifférence Duchamp recherchait une « déshumanisation de l'œuvre d'art<sup>505</sup> », dans l'ordre de la parole l'indifférenciation de l'écoute spécifique progresse vers une humanisation intensifiée. C'est une qualité étrange : indifférente à hiérarchiser, mais attentive à valoriser, l'*indifférenciation de l'écoute* ne nivèle pas dans l'uniformité, mais produit, précisément, le bruisant, à l'opposé de l'écoute sélective (pourtant confondue souvent avec elle), qui s'attache à trier et produit des hiérarchies et de l'inintelligible. Marcel Duchamp convoquait le hasard et l'arbitraire, mettant sur un même plan l'intention la plus consciente et l'indifférencié le plus uniforme. Dans ses œuvres, la réduction au silence de la voix autoritaire s'obtient par la mise en évidence ironique de son équivalence avec toute autre « voix », dont le silence lui-même. Duchamp pratiqua un silence artistique relatif après 1923<sup>506</sup>, silence dont Beuys disait précisément qu'il ne fallait pas le surestimer<sup>507</sup> : le silence, s'il est équivalent à la production d'œuvres et à la voix de l'artiste, ne doit pas leur être supérieur. Le silence comme les paroles multiples se valent, et doivent être tous écoutés.

---

<sup>505</sup> Marcel Duchamp, *Duchamp Du Signe : écrits*, Flammarion, 1994 - 314 pages. p. 181

<sup>506</sup> Silence très relatif, Duchamp prenant la parole très souvent dans des entretiens, des notices et préfaces de catalogues, des montages d'exposition, des œuvres (*With my tongue in my cheek*, 1959), mais correspondant avec sa revendication d'être un « anartiste » ( « Plutôt qu'artiste, je préfère dire 'anartiste', c'est-à-dire pas artiste du tout », Marcel Duchamp, dans : Corinne Diserens, Richard Hamilton, Gesine Tosin (éds.), *Le Grand Déchiffreur – Richard Hamilton sur Marcel Duchamp – Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Dijon, JRP|Ringier – les Presses du réel, 2009, p.76.

<sup>507</sup> Joseph Beuys, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, 1964.



**Illustration 72 :** Marcel Duchamp, *Erratum musical*, 1913. Les paroles de la définition du mot « imprimer » sont chantées sur des notes tirées au hasard, par de petites balles tombant d'un vase par un entonnoir.



**Illustration 73 :** Andrew Forge, *The Silence of Marcel Duchamp*, *The Listener*, Londres, 5 novembre 1959. Noter le titre du journal, « L'écoutant » (*The Listener*).

L'indifférenciation de l'écoute permettrait de mettre en avant le bruissement dans une réaction à double détente (un retard dirait Duchamp) : d'abord par indifférence aux voix plus fortes qui tendent à occulter le bruissement, puis par

*différentiation équivalente* des voix multiples qui le constituent. L'humanisation de l'art et du monde en résulte alors : la différenciation allant de pair avec un intérêt égal, indifférencié, pour toutes les voix. Une telle interprétation, celle que je propose, suppose de comprendre la « déshumanisation » duchampienne comme un passage obligatoire qui permet de s'émanciper de la domination directe des autorités, en les équivalant à ce qui leur serait le plus lointain : le hasard, le contingent absolu. Privées de la souveraineté et de la liberté qui faisaient leur humanité supérieure, les voix autoritaires (y compris celle de l'artiste inspiré), ni plus ni moins que d'autres hasards, ne sont plus que des humanités banales, soumises aux mêmes aléas que les autres. Ainsi, par la mise en présence d'objets que je n'aurais pas considérés ni perçus « au naturel », l'art, jouant sur mon attente d'œuvres, ma volonté esthétique, mon effort de perception, pourrait éveiller ma perception de l'indifférencié comme digne d'intérêt. Savoir écouter même le bruisant du silence (ce que John Cage proposera comme pièce de musique<sup>508</sup>), devrait me mettre en mesure de savoir écouter le bruissement sonore, savoir entendre qu'il est construit de multitudes de voix « intéressantes », sans y imposer mon discernement autoritaire. C'est la difficulté de l'attention à l'indifférencié : accorder son écoute, savoir discerner, ne doit pas devenir sélection ni autorité. Il est possible de repérer dans l'ensemble bruisant la ou les paroles à suivre (« choisir qui on écoute »), il est facile d'en rester là et de croire que seul ce que j'ai discerné vaut la peine d'être considéré, que le reste n'est que bruit à réduire au silence, pour mieux pouvoir écouter. L'autorité impose le silence (Silence !), mais en dehors de l'autorité tout bruisse continuellement. Savoir entendre le silence bruiser, est le signe de l'écoute dialogique, capable d'entendre le dissensus. Mais savoir écouter le dissensuel bruisant nécessite un entraînement, car nous sommes inévitablement tentés de différencier, de privilégier, d'ordonner, de structurer, d'organiser hiérarchiquement le sens, et les sens : c'est au « partage du sensible » ordonnateur que nous avons à résister, non parce qu'on nous l'impose mais parce que nous le cherchons spontanément sans cesse. Nous éduquer mutuellement à savoir ne pas chercher que ce

---

<sup>508</sup> John Cage, *4'33" (4'33" de silence)*, 1952. Trois parties de 33", 2'40" et 1'20". « Dans le "silence" de 4'33" s'engouffre la rumeur du monde et de tous les discours ». Elie During, *Rencontre : 4'33, portrait chinois*, programme de la rencontre proposée par l'IRCAM et le département du développement culturel du centre Pompidou, 25 mars 2010. Disponible sur la page : [http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW\\_Ircam/fichiers/Programmes/concerts-0910/cage-4\\_33.pdf](http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW_Ircam/fichiers/Programmes/concerts-0910/cage-4_33.pdf) [consultée le 16/07/2014]

partage-là, à écouter le bruisant dissensuel sans le juguler, est une tâche dans laquelle les objets esthétiques pourraient nous aider, non pas simplement parce qu'ils sont des exemples de la possibilité de reconfigurer tout ordre en un autre, mais parce qu'ils nous donnent à apprécier esthétiquement (comme un ordre rassurant) ceux que notre tendance à la hiérarchie nous ferait aisément considérer comme « bruyants », « absurdes », cacophoniques, confus, inaudibles, improductifs, insensés. L'œuvre d'un art « déshumanisé » tendrait dès lors à mener vers une humanisation générale, une « artialisation<sup>509</sup> » des activités de la vie quotidienne : « J'aime mieux vivre, respirer, que travailler. Je ne considère pas que le travail que j'ai fait puisse avoir une importance quelconque au point de vue social dans l'avenir. Donc, si vous voulez, mon art serait de vivre ; chaque seconde, chaque respiration est une œuvre qui n'est inscrite nulle part, qui n'est ni visuelle ni cérébrale. C'est une sorte d'euphorie constante »<sup>510</sup>.

Joris Lacoste, auteur, metteur en scène, et fondateur de *l'Encyclopédie de la Parole*, réalisa en 2014 une performance consistant à faire entendre régulièrement le bruissement de lecteurs lisant silencieusement tous simultanément un livre différent<sup>511</sup>. Lors de cette performance, dont l'heure n'était pas annoncée, et qui se reproduisait régulièrement environ tous les quarts d'heure, un brouhaha sourd s'élevait par moments des tables de lecture, surprenant dans un lieu dédié au silence solitaire : les lecteurs se mettaient, pendant une minute, à prononcer doucement mais à haute voix les mots qu'ils lisaient jusque-là en silence. Assis soi-même à une table on pouvait écouter le lecteur-parleur le plus proche, ou bien écouter l'ensemble de toutes leurs voix, un bruissement, un bercement, comme si l'on entendait le son de tous les textes de la bibliothèque : « faire apparaître, de la manière la plus représentative possible,

---

<sup>509</sup> Notion élaborée et diffusée par les écrits sur le paysage du philosophe Alain Roger : *Nus et paysages*, Paris : Aubier, 1978, 322 p. ; *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997, 199 p. Notion emprunté au philosophe Charles Lalo (1877-1953) (*Introduction à l'esthétique*, 1912), un des premiers à détenir une chaire d'esthétique en France.

<sup>510</sup> Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu*, livre d'entretiens avec Pierre Cabanne, Belfond, 1976, 217 pages. p. 126.

<sup>511</sup> *Lecture*, performance à la bibliothèque du Centre Pompidou. Conception : Joris Lacoste. Interprétation : les lecteurs de la BPI. Production : Centre Pompidou. Création : 26 avril 2014. *Lecture* répond à une invitation de Valérie Mréjen dans le cadre des « Sessions » dont elle est le commissaire.

le flux de mots et de pensées qui traverse un lieu à un moment donné<sup>512</sup> ». Dans cette visée, les participants à la performance sont sollicités pour « lire un texte qui représente au mieux [leur] activité à la Bibliothèque » ». C'est la spécificité de chacun, sa pensée et les mots qui font sens pour lui/elle, que l'artiste veut signifier, le « flux » sonore n'est plus alors un brouhaha cacophonique mais le fleuve de pensée et de langage qui relie tous ces lecteurs-parleurs et leurs auditeurs temporaires – image de ce que serait une écoute attentive des autres, dans ces lieux même où la règle est de ne déranger personne et de se concentrer sur ses propres mots imprononcés. Comme l'écrit Elie During sur le silence de Cage, la « rumeur du monde et de tous les discours » remplit visiblement (auditivement) le silence de rigueur. C'est une autre manière de faire entendre le silence des lecteurs : les lecteurs sont silencieux parce qu'ils sont penchés sur leur livre, qu'ils écoutent avec attention. Prêter attention à leur silence, c'est les observer à l'écoute de leurs textes. La performance fait « entendre l'écoute » de tous ces lecteurs chacun attentifs à recevoir une voix spécifiques, bruissement non seulement des voix des livres, mais bruissement des écoutes multiples. Par répercussion et écho, après la minute de brouhaha le bruissement résonne encore, le silence n'en est plus un, il laisse entendre la multiplicité des voix qui s'y tissent. Le silence comme bruissement de toutes les écoutes possibles : la condition dialogique par défaut.

Une telle sorte d'écoute est une attitude, non une compétence. Ecouter à la fois le silence et le bruissement, ne pas mettre quelque discernement que ce soit au-dessus d'un autre, sont des exercices de vie, des exercices philosophiques d'entraînement au dialogique, qui visent à construire la possibilité d'une expérience du social non autoritaire et co-construite, et qui par conséquent supposent, demandent, organisent, des cadres paradoxaux, à même de limiter et de libérer à la fois. Cette expérience est subtilement mise en scène dans les actions de Tino Seghal, formé à la fois en danse et en économie politique, dans des dispositifs à la fois proches et très différents du mien. Des « situations construites » (*constructed situations*, ses termes), préparées à l'avance avec soin, sont jouées par des interprètes entraînés, qui parlent, bougent, interpellent

---

<sup>512</sup> Extrait de l'appel à participation à la performance, diffusé en amont pour le « recrutement » de lecteurs-parleurs. Consulté en ligne le 26 juin 2014 sur la page : [http://www.bpi.fr/modules/resources/download/default/L\\_Agenda/Documents/Appel\\_a\\_participation\\_Joris\\_Lacoste.pdf](http://www.bpi.fr/modules/resources/download/default/L_Agenda/Documents/Appel_a_participation_Joris_Lacoste.pdf)

les spectateurs et entrent en conversation avec lui<sup>513</sup>. Dans *This Situation*, comme dans un salon contemporain, des intellectuels recrutés spécialement, et rémunérés, discutent entre eux et avec les visiteurs, à partir d'un corpus de citations philosophiques classiques et modernes, de questions telles que l'esthétique de l'existence ou les implications de la transition d'une économie du manque à une société d'abondance<sup>514</sup>. Ce que ces dispositifs mettent en jeu qui ressemble au mien, est la règle qui préside à leur déroulement : une règle ou plutôt des paramètres qui cadrent et permettent la liberté des participants. Quoique le résultat semble très spontané et ressemble à une conversation impromptue, des règles stipulent ce qui arrive, qui bouge quand, qui dit quoi et quand<sup>515</sup>, comme le raconte l'un des intellectuels ayant participé, un professeur de philosophie. Selon cet interprète, l'œuvre incite à explorer les multiples manières de comprendre et de commenter les citations de base<sup>516</sup>. Les citations traitent des conditions de possibilité de l'œuvre : la possibilité de mener une vie esthétique, la nature de la conversation, l'ontologie de l'œuvre d'art, le problème de la liberté et des contraintes sociales, les bases économiques des interactions sociales<sup>517</sup>. Le protocole mis en place consiste en des tableaux vivants, animés soudain par l'énoncé d'une des citations. Il s'ensuit une discussion de son sens entre les interprètes, qui terminent par une interpellation au public « et vous, qu'en pensez-vous ? », avant de passer à un autre tableau. Il en résulte par moments selon l'interprète cité un sentiment d'extrême perfection, le sentiment qu'il se passe quelque chose d'unique, un sentiment de « suprême manifestation

---

<sup>513</sup> Tino Seghal, *These Associations*, Tate Modern Gallery, 24 juillet – 28 octobre 2012. *This Situation*, Lewis Ceter Visual Arts, Princeton University, 18-22 novembre 2013.

<sup>514</sup> « In the words of Seghal, *This situation* is a “constructed situation” akin to a contemporary salon in which live interpreters, drawing on quotations selected from 500 years of thought, discuss among themselves and with visitors such issues as the aesthetics of existence and the implications of moving from a society of lack to a society of abundance ». Page de présentation de l'événement à Princeton. Disponible à l'adresse :

[http://www.princeton.edu/arts/arts\\_at\\_princeton/visual\\_arts/about\\_the\\_program/exhibitions/this-situation/index.xml](http://www.princeton.edu/arts/arts_at_princeton/visual_arts/about_the_program/exhibitions/this-situation/index.xml) [consultée le 16/07/2014].

<sup>515</sup> « The rules established by Seghal function as parameters within which there is a great deal of freedom and indeterminacy; like certain genres of music, the work has its character from the way in which improvisations arise within formal constraints ». Justin Erik Halldor Smith, *Interpreting Tino Seghal*, 27 avril 2013. Disponible à l'adresse :

<http://www.jehsmith.com/1/2013/04/interpreting-tino-seghal.html> [consultée le 16/07/2014].

<sup>516</sup> « There are endless ways to approach any given quotation, and after one has heard a certain one numerous times, there is a natural wish to try to approach it from some new direction ». Ibid..

<sup>517</sup> « ... a conversation driven by quotations that all, as far as I can tell, have to do with the conditions of possibility of the work itself: the nature of conversation, the ontology of the work of art, the question whether life itself could be aesthetic or artistic, the problem of freedom and the constraints of our social roles, the economic substratum of social interaction ». Ibid..

de liberté<sup>518</sup> ». Dans une tentative de donner à expérimenter de parfaites situations de dialogue et de philosophie<sup>519</sup>, ce qui semble se donner à entendre, ce sont les conditions de l'entente, de la discussion des idées, des différences d'interprétations et du dialogue autour d'elles, et pour finir du silence assourdissant dans lequel restent enfouies les innombrables autres idées, citations, interprétation qui pourraient être convoquées. Le dialogique ici est questionné dans ses conditions de possibilité, en particulier dans ses conditions sensibles de possibilité, dans les lieux précisément où le sensible et les idées devraient pouvoir dialoguer : les musées. La performance questionne les limites, celles des institutions de l'art confrontées dans ce cas à leurs conventions (l'œuvre ne peut donner lieu à aucune traces visuelle ou matérielle, sa vente ne peut se faire que via un accord oral – et un échange d'argent), celles des possibilités de penser mieux et ensemble. Ce que nous raconte ce participant à l'expérience, c'est qu'un lieu commun se constitue, dans et par le dialogue, au sein duquel les frontières deviennent poreuses ; contraintes et libertés, individualités et société, intellectualisme et registre sensible, s'interpénètrent et s'écoutent. Ce qui peut s'écouter alors, c'est le bruissement social des conventions, des conditions, des cadres et des libertés, du frottement de leur incessante mise en discussion, un bruissement résistant au discernement. Si discerner dans ce contexte n'est pas une difficulté physique (pas de cacophonie), c'est une difficulté intellectuelle insoluble : les idées débattues ne le sont jamais assez, ce qui a pu se discerner un instant comme pertinent retourne sans délai au bruissement du possible. La possibilité du discernement ne tient que par l'effort infime et pourtant continu de tous<sup>520</sup>. L'éphémère possibilité du

---

<sup>518</sup> « There were some moments of astounding perfection, where everything came together perfectly and made everyone in the hall think, together: *My goodness, yes, there is something happening here* ». Ibid..

<sup>519</sup> « Here I can only say that I am pleased to find someone coming up with new variations on these ancient activities, and enabling me and others to experience, on at least a few occasions, something close to perfect instances of them ». Ibid..

<sup>520</sup> « The fact that so much depended on spontaneity within those formal parameters meant that inevitably the great majority of moments were not stunning; we had to work at getting to those moments, which came maybe once a day, or even less frequently. Because an individual interpreter could only ever be responsible for at most one-sixth of the meaning production, and because the visitors were so irreducibly unique and unpredictable, even if one were working hard at achieving a perfect moment, it could always slip away just as it was coming into reach (Le fait que tout dépende de la spontanéité à l'intérieur de paramètres cadres signifie qu'inévitablement la grande majorité des moments n'avaient rien d'exceptionnel ; il nous fallait travailler à atteindre de tels moments, ce qui arrivait peut-être une fois par jour, ou moins souvent. Parce qu'un interprète individuel ne peut être responsable que d'un sixième de la production de sens, et parce



discernement pertinent apparaît puis disparaît, comme une perfection fugace, un partage idéal entre autorités et libertés, émergent – parfois – rarement – du fond silencieux et bruisant de tout ce qui pourrait se discerner – et qu'on n'entend pas.

Ce sont ces perfections fugaces, trop fugaces, que mon dispositif n'a pas su installer durablement dans les cas étudiés. Et s'il y va de ma responsabilité et de la valeur politique et dialogique de mon intervention, c'est de mieux développer une telle possibilité, de l'offrir aux participants en leur permettant de la vivre, non de la leur imposer comme une évidence – alors que justement c'est toute la difficulté que de construire de tels moments sur les scènes de paroles, et que la perfection dialogique ne se donne pas facilement : elle s'élabore, aussi durement que se construit l'émancipation ranciérienne.



**Illustration 74** : Tino Seghal, *These Associations*, Tate Turbine Hall, performance publique 2012.

Sur presque les mêmes registres, une autre œuvre collective propose de son côté des modalités de moment partagé qui l'installent dans la durée. Franck Leibovici produit régulièrement les volets successifs de son *Mini opéra pour non-musiciens*, dont chaque séquence « redécrit des matériaux et archives de "conflits de basse intensité"<sup>521</sup>, sous forme de chœurs, de chorégraphies et de

---

les visiteurs sont imprévisibles et uniques, même si nous travaillions dur pour atteindre un moment parfait, il pouvait nous échapper à l'instant où on croyait s'en saisir ». (Ma traduction). Ibid..

<sup>521</sup> « Conflits de basse intensité » est un terme stratégique qui définit les conflits entre états et acteurs non-étatiques (guérilleros, résistants, activistes, populations...) et où la tactique consiste

conversations »<sup>522</sup>. Ses mises en scène, ambitieuses et pourtant intimes, sont elles aussi réglées par un mélange de règles et de liberté, qui semble récurrent dans les expériences du sensible dialogique. Le public y est mêlé aux acteurs, eux-mêmes non professionnels. La « scène » est un espace ouvert sans destination de représentation. Les actions consistent en gestes, sons, chuchotements, chant, rires, parole, lectures, auto-organisés par les participants durant les répétitions. En tant que public (je ne commente pas ici les œuvres que je cite en critique ou théoricien de l'art, mais en tant que public), j'en éprouve une impression de grand confort et de sollicitation intense. Le son produit par les acteurs est diffus, j'y suis immergé et pourtant je le reçois comme extérieur, aidé en cela par la vision des corps qui se déplacent, se dispersent, ne sont pas visibles tous ensemble, me contournent, évoluent : loin d'un seul corps fondu ensemble, c'est de dispersions de multiples entités qu'il s'agit, et le son que j'écoute en est la pulsion vivante.



**Illustration 75** : Franck Leibovici, *Mini-Opéra pour non-musiciens*, 31 mars 2012, Théâtre National de Chaillot. Les participants circulent parmi le public, parlent, chantent, murmurent, sautent, s'accroupissent, marchent. La forme plastique est celle du concert, mais les partitions sont travaillées en tableaux qui pendent dans la salle. Photo P.Mairesse.

Quand le silence se fait c'est terminé. Mais le bruissement oral et corporel qui s'est déplié partout dans l'espace momentanément ouvert était bruisant du silence des potentialités ouvertes et non explorées, comme la bibliothèque de Beaubourg se mettait à bruir du silence enfin rendu audible de tous les

---

à séparer les combattants de la population, dans laquelle ils cherchent à se fondre comme « des poissons dans l'eau ». Je retrouve ici les thèmes du bain et de la séparation, opposant autorités et émancipation.

<sup>522</sup> Extrait de la présentation de la séquence jouée le 31 mars 2012 au Palais de Chaillot. <http://www.cnap.fr/un-mini-op%C3%A9ra-pour-non-musiciens-de-franck-leibovici>

lecteurs absorbés chacun par leur texte. Le partage du commun qui en résulte, qui dure le temps de la performance, est moins fugace que dans *This Situation*, peut-être parce qu'il n'a pas à déconstruire l'autorité instituée de la philosophie et des philosophes, de la pensée savante et de la parole académique ? Mais aussi probablement parce que les mots ne sont qu'une des composantes du bruissement mis en scène, à côté des chants, rires, gestes, déplacements, bruits de pas, de corps, de voix inarticulées mais pas dépourvues de sens. Ici les « non-chanteurs » de ce non-opéra sont "exsorbés" en quelque sorte : absorbés par la scène qui nous absorbe aussi, ils l'exhalent par instant comme une respiration, dont leur silence fait partie, dont notre silence de « lecteurs » fait partie. Simple spectateur, j'ai le sentiment de participer, non par mon regard mais par l'écoute du bruissement mouvant dans lequel je me glisse par l'oreille et dont je fais réellement part. Un commun se crée, entre parole et non parole, chant et non chant, mouvement et immobilités, autorisés et autorisants. Dans cet équivalence entre ceux qui autorisent et ceux qui sont autorisés, ceux qui parlent et ceux qui s'accroupissent, ceux qui sont venus et ceux qui étaient déjà là, les autorités se redistribuent, se reconfigurent, si bien que je peux penser réellement que je suis l'auteur de ce à quoi j'assiste, un de ses auteurs. L'auteur « réel » de cette œuvre, Franck Leibovici, tenait à la fin à ne pas apparaître, à ne pas signer, et s'il se mêlait aux spectateurs pendant la performance, discrètement (beaucoup ne le connaissant pas), il s'éclipsa de la salle dès la dernière seconde, laissant le commentaire aux autres, acteurs, non chanteurs, non spectateurs, vraies personnes toutes égales à lui : une autre manière de faire écouter le bruisant de toutes les voix et tous les silences, à égalité. Créer et assister s'équivalent et construisent la possibilité du discernement non autoritaire, un plaisir diffus, tenu par l'art à égale distance de la passion fusionnelle (le consensus indistinct) et de la schizophrénie (la désolidarisation totale).

### *III.7. - Ethique de l'éducation esthétique*

Que le bruisant soit constitué d'autres parlers que le langagier, et que y assister équivaut à le créer, est peut-être le complément direct de ce que l'écoute doit s'entraîner à entendre le bruisant. Rancière insiste sur le fait qu'il n'y a

pas d'image sans mot. Le déchiffrement d'une image nécessite les mots<sup>523</sup> et avec eux tout le bagage social, culturel, transmis et appris qui dote les formes de sens. De la même manière il n'y a pas non plus de mots sans bruissement inarticulé et cependant signifiant – exactement pour les mêmes raisons. La compréhension d'un mot nécessite tout le bagage d'expérience des situations sociales où ce mot a pu, pourra ou pourrait intervenir, avec son cortège de conventions, de comportements, de ressentis, dont il faut bien qu'ils soient appris pour être partageables. Le bruissement des mots parlés est ainsi constitué, outre leur multiplicité sans ordre, de tout ce qui, plus ou moins silencieusement, fait sens socialement sans être du langage. Et la capacité esthétique que Rancière définit comme *aisthesis*, faculté de percevoir, concevoir et partager d'autres mises en ordre que celles instituées, devient une faculté politique au moment où elle naît, non pas tant de la capacité à exprimer sa propre conception dissensuelle et à la faire entendre (comme voix des sans-parts), que de la capacité qui lui préexiste à éprouver les scènes sociales comme bruissements déjà en eux-mêmes dissensuels et disparates.

Et c'est d'abord de savoir reconnaître la variété des manières de percevoir le disparate, de pouvoir entendre le bruissement du bruissement, y compris dans le silence, qui conditionne cette capacité. Que l'art cherche à créer les conditions pour rééduquer cette capacité lui donne sa qualité éthique : par la considération égale accordée à toute voix, à toute expression, et par la considération également appréciative du bruissement créé par leurs interférences. Il ne s'agit pas de rééduquer de force, comme on reprogramme les esprits. Mais de créer les conditions où il est possible à qui le souhaite de réapprendre, d'entraîner, ou de se souvenir de cette capacité qu'il ou elle a en lui, comme une capacité inhérente au fait même d'être parlant – et écoutant. Loin également d'une éducation esthétique au « beau », il s'agit d'une éducation esthétique au sens de Rancière : éducation émancipatrice qui se fonde sur l'égalité de la « capacité esthétique » à percevoir, concevoir et partager de nouvelles mises en ordre du monde – qu'elles soient « belles » si on veut, si le beau tient au simple fait de

---

<sup>523</sup> « La puissance des mots n'est plus le modèle que la représentation picturale doit prendre pour norme. Elle est la puissance qui creuse la surface représentative pour y faire apparaître la manifestation de l'expressivité picturale. Cela veut dire que celle-ci n'est présente sur la surface que pour autant qu'un regard creuse celle-ci, que des mots la requalifient en faisant apparaître un autre sujet sous le sujet représentatif ». Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p 88.

pouvoir être. C'est dans cette perspective d'éduquer esthétiquement une éthique de la perception (le regard, l'écoute) qu'il serait possible d'envisager un art politique, un art qui s'oppose à la répartition autoritaire des capacités, des paroles, des places, en accordant de l'importance à toute expression, à leur entremêlement en des concerts dissonants, et à leur équivalence sans hiérarchie.

C'est ce que tente de proposer la table de discussion de mon dispositif. J'ai décrit plus haut comment la pluralité des voix et des possibilités de discernement coexistent au sein du bruisant, et comment le dispositif vise à permettre de les expérimenter. Mais c'est aussi dans toute une série de mes actions artistiques, que se mettent en place l'écoute de voix multiples, inentendues, la mise en évidence de leur bruissement, et l'éveil de la possibilité d'y discerner les unes comme les autres.

Par exemple, lorsque je constitue un stock de photographies<sup>524</sup> trouvées dans la rue, je prête de la même manière, métaphorique, une oreille attentive à un concert de voix faibles, quasi inaudibles, les voix de ces centaines d'images perdues vouées à disparaître, pour contrecarrer leur disparition annoncée. J'ai parfois quasiment senti une image m'appeler, m'obliger à tourner autour d'un point insignifiant, y revenir sans avoir pourquoi jusqu'à la trouver, coincée entre les barreaux d'une grille au pied d'un arbre, ou retournée dans le caniveau. Je la discerne alors dans son apparition crue, un instant, avant qu'elle ne retombe dans l'anonymat relatif de toutes les autres déjà trouvées – et avant encore qu'une nouvelle circonstance la fasse ré-apparaître, discerner, un court instant, à nouveau. Lorsque je ramasse et montre ces photographies, j'entends pour ainsi dire l'appel muet de ces centaines d'images qui veulent être re-vues. J'ai un jour, pour un chapitre d'un guide de Paris atypique, mené une enquête sur les services de la voirie et les protocoles très encadrés du balayage des trottoirs, pour évaluer statistiquement, rapporté au kilomètre de voirie, la quantité probable de photographies qui m'échappent chaque jour...

---

<sup>524</sup> Philippe Mairesse, *Grore Images*, agence gérant un stock de photographies (originales, non des reproductions imprimées) trouvées dans la rue, une à une et par hasard, fondée en 1993. Site internet <http://www.grore-images.com>



**Illustration 76** : P.Mairesse, *Trouville clichés divers*, 29/01/2013. Clichés iPhone.



**Illustration 77** : P.Mairesse, *Trouville photomaton*, 27/04/2014. Clichés iPhone.



**Illustration 78** : P.Mairesse, *Trouville tirage 10x15 cm*, 16/01/2013. Clichés iPhone.



**Illustration 79** : P.Mairesse, *Trouville photomatons*, 19/10/2013. Clichés iPhone.

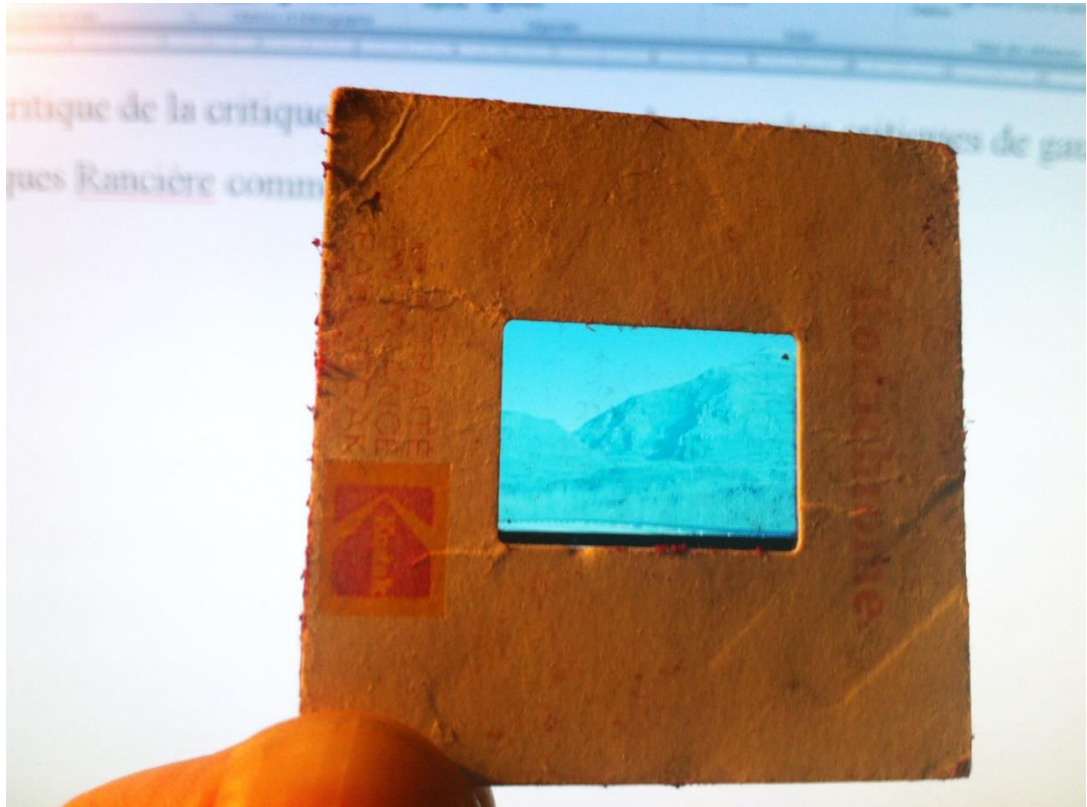


**Illustration 80** : P.Mairesse, *Trouville diapositives*, 10/05/2014. Clichés iPhone.

Cette attention à des images comme des visages abandonnés de tout regard, ressort d'une critique de la hiérarchie des images, et des regards, différemment accordés selon leur statut et leur qualification en termes de « réussite » ou de ratage. Pour la plupart clichés amateurs, une fois ramassées, conservées, puis choisies et exposées, elles peuvent accéder aux cimaises des lieux officiels de l'art, auxquelles elles ne peuvent prétendre avant leur collecte.



Illustration 81 : en haut, gauche et droite) franck David, *Something That Makes the Absolut so Precarious, That It Can Have no Progeny* (trad. : ce qui rend l'absolu si précaire c'est qu'il n'a pas de successeur), 2007, 120x176cm, sérigraphie quadri R°, 1 coul V°, perforation et peinture aérosol au verso, 35 ex. Utilisation d'une image Grore Images. Vue d'exposition.



**Illustration 81** : Philippe Mairesse, *Grore Images*, Diapositive trouvée, 17/02/2013.

La redéfinition de la hiérarchie des images et la rééducation des regards est l'enjeu. Ce projet tient sur l'équilibre qu'il demande entre l'attention accordée aux conditions de l'ancienne ou la nouvelle visibilité de ces images (leur histoire, leur nature, leur indices, les conditions de leur chute, de leur collecte, le statut de l'agence qui en gère le stock, le concept qui aurait présidé au projet global, la nature des liens aux institutions qui les montent, etc.) et l'attention accordée aux images elles-mêmes. C'est à la charnière des deux, entre le déchiffrement des significations convoquées, des histoires sous-jacentes, et la présence brute des images, des regards, que se tient la force d'affect du projet, par « toutes les médiations entre le réel de l'impression machinique et le réel de l'affect qui rendent cet affect éprouvable, nommable, phrasable<sup>525</sup> ». La puissance que je cherche à montrer est celle de leurs « paroles muettes » : « la parole muette, c'est l'éloquence de cela même qui est muet, la capacité d'exhiber les signes écrits sur un corps, les marques directement gavées par son histoire, plus véridiques que tout discours proféré par des bouches.

<sup>525</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 23.





**Illustration 82** : Philippe Mairesse, *Sans titre*. Reproductions des références choisies dans le stock de Grore Images par le personnel de l'agence L'Art en Direct, sur une initiative de la commissaire d'exposition Isabelle de Maison Rouge. Impressions jet d'encre, 500x250 cm. Exposition Business Models, La vitrine am, Paris – 28/01/14 au 28/03/14.

Mais en un second sens, la parole muette des choses est au contraire leur mutisme obstiné<sup>526</sup> ». Ces photographies activent dans les termes de Rancière une double poétique « faisant parler deux fois le visage des anonymes, comme témoins muets d'une condition inscrite directement sur leurs traits, leurs habits, leur cadre de vie, et comme détenteurs d'un secret que nous ne saurons jamais, un secret dérobé par l'image même qui nous le livre<sup>527</sup> ». Ici encore, le silence à écouter, l'éloquence de ce qui ne parle pas avec des mots, la parole silencieuse et pourtant bruisante, sont le sujet du travail. Ce sont les lieux où s'exerce ce que Rancière nomme la « double puissance des images esthétiques : l'inscription des signes d'une histoire et la puissance d'affection de la présence brute qui ne s'échange contre rien », ou encore « l'image comme chiffre d'histoire et comme interruption<sup>528</sup> ». L'interruption vient rompre le cycle de la valeur des images. Elle

<sup>526</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, op.cit., p. 21.

<sup>527</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, op.cit., p. 23

<sup>528</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, op.cit., p. 34.

est la conséquence de la mise en présence avec le « brut » de l'image, qui pour ne « s'échanger contre rien », doit ne « rien » valoir : ce qui dans le cas de Grore Images correspond à l'absence du droit d'utiliser de telles images, qui du coup perdent toute valeur d'échange. Sur le marché de l'image (publicitaire, d'illustration, commerciale), ces photographies dont les droits de diffusion n'ont pas été acquis légalement ne rencontrent pas d'acquéreurs ou très peu. Seuls des designers graphiques, des institutions culturelles marginales, des artistes, des particuliers, pour qui justement la valeur des images est en proportion inverse de leur valeur de marché, s'y intéressent et les utilisent.

La question du droit s'est transformée depuis la fondation de Grore Images. Il est arrivé qu'une personne se soit reconnue sur une image utilisée pour une campagne d'affichage consacrée à la promotion du théâtre des Amandiers à Nanterre ; elle a menacé de procès et obtenu à l'amiable une indemnité assez conséquente. D'une question morale<sup>529</sup>, la question légale est ainsi devenue une question pratique, négociable, monnayable. L'influence lente de la musique et du sample, des productions dites en « open source », des remises en question de la propriété individuelle immatérielle, liées au développement des pratiques collaboratives de toutes sortes, ont amenuisé la nature morale de la question juridique. La problématique typique des années 90 sur la possible illégalité des actions artistiques et l'importance en conséquence de la notion de « procédure », qui verrait en Grore Images un travail conceptuel et protocolaire, (avec par exemple comme œuvre-type la compilation de toutes les pièces documentant cet incident de la personne qui se reconnaît dans l'image utilisée pour la promotion du théâtre<sup>530</sup>), cette problématique de la légitimité est passée au second plan derrière une autre, qui revient de plus en plus fréquemment, tant dans les questions qui me sont posées, que dans ma propre pratique : celle, éthique, du soin à prendre de ce qui dans nos sociétés s'oublie, s'ignore, se méprise ou se répudie. Le droit des personnes ou des auteurs à bloquer la diffusion des images

---

<sup>529</sup> Je me souviens de ce suédois qui m'envoya un colis de plusieurs centaines de photographies, trouvées comme les miennes, dont il ne savait plus que faire, ayant découvert les problèmes juridiques attachés à leur diffusion ; son stock lui « brûlait les doigts », il s'en est débarrassé auprès de Grore Images

<sup>530</sup> Ce que je n'ai pas fait, de la même manière que je ne documente pas les circonstances des trouvailles, ni celles des réutilisations : ce n'est pas une œuvre-document ni œuvre-procédure, mais un travail de mise en présence avec la brutalité de l'image et des interprétations qu'elle génère. Toute documentation viendrait comme un écran atténuer cette brutalité et la rendre plus « consommable ».

se confronte à un droit non-dit des images elles-mêmes, un peu similaire au droit que l'on essaye de reconnaître aux arbres et aux animaux, droit à exister de leur vie propre dès l'instant qu'elles ont été produites – or la caractéristique de la photographie est d'avoir de facto engendré une infinité d'images possibles, qui « existent » en quelque sorte potentiellement a priori et définitivement, qui ont un « droit » à l'existence en quelque sorte. De manière légèrement animiste, j'agis ainsi sur l'impulsion et la conviction que ce sont les images qui appellent à être retrouvées, plutôt que moi qui les cherche : je ne les cherche pas, elles me trouvent. Il me semble que le malaise à devoir choisir parmi ces centaines d'images anonymes renvoie à ce devoir qu'elles nous intimement de leur accorder notre attention, attention que nous aimerions bien pouvoir restreindre à ce qui en vaut la peine de notoriété publique. Choisir soi-même d'accorder son attention à ce qui n'en reçoit pas, sans se reposer sur des grilles de valeur établies et hiérarchisées, est un choix moral, difficile, impliquant, risqué, et politique, auquel par l'existence de Grore Images je souhaite éduquer.

Le souci de ce qui est invu ou insu est au cœur de mon approche artistique, et influence profondément ma perception et ma pratique de l'art. Mais comme Rancière le dit des images, dont la puissance vient de ce qu'elles sont à la fois interruption de présence brute et chiffage historique, l'irruption de cet invu, comme le dissensus de la voix inentendue, n'est pas que disruption, pas seulement une interruption. Il convoque immédiatement aussi tout un soutènement interprétatif, inscrit dans la continuité et la convention, qu'il faut à son tour examiner – éventuellement dissensuellement, et ainsi de suite. C'est en cela que réside selon moi l'humanisme et l'éthique de mon entreprise, de Grore Images comme de Simulation ou Accès local, et comme selon moi, il anime les entreprises des artistes que j'ai citées (et de bien d'autres) : l'humanisme consisterait à ne pas dissocier l'interruption de l'ordre établi (la présence brute) de la persistance de l'interprétation (le chiffage et le déchiffage des objets esthétiques), tout en ne privilégiant aucun des deux : en d'autres termes, réapprendre une lecture « spécifique indifférenciée » des objets sociaux, qui les équivalent tout en les différenciant.

Mon dispositif d'écoute Simulation propose lui aussi de réapprendre une « lecture » (une écoute, une parole) fondée sur la double possibilité de

dissociation, d'interruption de la règle établie, et d'unification par extraction d'un sens. Ce qui fait irruption concrètement est l'autre de la conversation : l'écoute. La possibilité soudaine d'être écouté, consciemment ou à son insu, fait intervenir l'autre et son étrangeté au sein de mon intimité, au cœur de ma parole en train de se construire. Plus clairement qu'à l'ordinaire, non seulement je le prends en considération (je lui parle, je l'écoute), mais je suis considéré par lui, de son plein gré : si dans les situations ordinaires c'est simultanément ou presque, sans que je puisse véritablement distinguer ce qui vient d'abord, que je m'adresse à quelqu'un et que ce quelqu'un me prête attention, ici c'est bien d'abord que l'autre m'accorde son écoute qui me permet de lui parler (« on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse »). Être ainsi considéré dans ma propre altérité (celle que je représente pour l'autre) m'ouvre sur l'altérité que je suis à moi-même, et que je découvre lorsque mes mots s'affichent sur l'écran, mots qui alors, transcrits, inscrits dans le cours des autres, me semblent étranges, étrangers. La considération à part égales de ces altérités et de leurs interférences crée un environnement doté de la qualité éthique de base : l'attention soutenue à autrui. Et en même temps que ces altérités et altérations de paroles, d'identités, de conversations découpées en bribes, la continuité de mes échanges, le sens de nos discussions, se maintiennent, voire en paraissent d'autant plus riches. Les participants se sentent « confortables », ils cherchent à expérimenter, à jouer avec les règles. La règle donnée qui rompt la règle habituelle, par son cadre dérangeant permet la liberté et l'initiative, comme lorsque dans *This Situation* Seghal, en instaurant un protocole, permet la liberté de ses interprètes : je rencontre ici une sorte d'éducation par le jeu, par l'expérimentation, qui laisse toute latitude aux joueurs pour élaborer leurs propres stratégies d'apprentissage de cette forme d'écoute particulière.

Dans les deux cas, que ce soit la profusion des images trouvées ou les interférences des conversations et des écoutes croisées, l'interruption au sens de Rancière a lieu, interruption du cours ordinaire des choses, par la présence brute des mots, des images, ou des corps imprévisibles ; comme a lieu « l'inscription des signes d'une histoire », par le sens des mots qui circulent, par les récits stratifiés de ces images. La double puissance esthétique se déploie, au service d'une éducation du regard et de l'écoute qui repose en dernier ressort sur

l'attention sans limite à autrui, ses mots, ses images, redoublée par l'attention que lui me porte par son écoute et son regard : une éthique partagée.

#### **IV. Conclusion : dimension politique de l'expérience sensible des scènes de parole**

Les exemples que j'ai examinés (parmi d'innombrables autres possibles) me semblent caractéristiques à deux points de vue de la capacité de l'art et des artistes à faire percevoir toute scène de parole comme un lieu où exercer l'attitude dissensuelle d'une manière viable et productive d'autres formes de partage que l'autorité ou la dissension. D'une part les situations proposées par ces artistes ne diffèrent pas sensiblement de scènes ordinaires, bien que leurs caractéristiques en soient exacerbées, mises en exergue, comme pour mieux les remarquer : situations de dialogue, interpellations, débats, mouvements et bruits de groupes, technologies de communications. D'autre part elles sensibilisent à des situations où d'ordinaire on ne reconnaîtrait pas du sens mais du bruit, et permettent de s'entraîner à les lire autrement : bruits de chantiers, brouhaha, bribes de phrases décousues, actions dénuées de raison. Parce qu'elles sont à la fois réelles et fictionnelles, les situations proposées par ces artistes renvoient à l'exercice de la capacité esthétique émancipatrice de Rancière : elles permettent de reconsidérer les scènes de paroles et de cesser de les écouter (les lire) selon les normes établies. Le rôle de l'écoute sur les scènes de parole telles qu'elles se vivent est comparable au rôle de la lecture sur la scène littéraire où Rancière pose l'enjeu du politique : et l'éducation « esthétique » (critique), comme chez les « maîtres ignorants » qui incitent à lire par soi-même, consiste bien à inciter à écouter autrement, et discerner par soi-même dans le bruissant les multiplicités disparates équivalentes.

Est ici mise en œuvre une certaine conception de l'art comme ouverture, qui passe par la mise en présence, et la sollicitation de l'effort de regarder ou d'écouter par soi-même. Si l'inscription sociale prédétermine les goûts et les sensibilités, ce que Pierre Bourdieu a largement désigné et exploré par les notions de champ et de capital social, rendant ainsi délicate la prétention à penser, regarder, écouter, apprécier par soi-même, Rancière en postulant

l'égalité des intelligences et de la capacité esthétique propose cependant une voie possible à l'émancipation par l'éducation, mais une éducation particulière : celle des « maîtres ignorants », qui peuvent enseigner ce qu'ils ignorent en mettant les apprenants en présence de l'objet à comprendre (la langue étrangère d'un livre inconnu, une matière nouvelle, un son différent), pour les inciter à des élaborations progressives autour de cet objet (des différenciations multiples dans un indifférencié)<sup>531</sup>. L'art serait ce maître ignorant qui nous met en présence du bruisant dans sa multiplicité, nous empêche de le réduire à du monologique, et nous pousse à écouter dans ce bruisant toutes sortes de différences sans les hiérarchiser. En contrepoint à « l'artialisation » généralisée comme « esthétisation du monde » destinée à mieux alimenter le marché en rendant toute expérience appréciable, donc commercialisable<sup>532</sup>, un tel entraînement pourrait aider à développer au contraire des perceptions qui ne s'alignent pas sur les dominantes<sup>533</sup>. Ce pourrait être le nouveau rôle de la critique artiste.

L'enjeu artiste « politique » sur les scènes de paroles consisterait ainsi à

- créer les conditions sensibles, d'abord pour que le concert bruisant puisse s'expérimenter sans le réduire ou le dominer, ni le limiter aux voix parlantes, jusqu'au point où le silence même devienne bruissement ;

- ensuite créer et entraîner la possibilité de discernement en même temps qu'elle s'évanouit « tel que le symbolise le tracé lumineux auto-évanouissant du feu d'artifice<sup>534</sup> », pour que de ce concert chacun puisse faire émerger des voix

---

<sup>531</sup> « Les élèves avaient appris sans maître explicateur, mais non pas pour autant sans maître. Ils ne savaient pas auparavant, et maintenant ils savaient. Donc Jacotot leur avait enseigné quelque chose. Pourtant il ne leur avait rien communiqué de sa science. Donc ce n'était pas la science du maître que l'élève apprenait. Il avait été maître par le commandement qui avait enfermé ses élèves dans le cercle d'où ils pouvaient seuls sortir, en retirant son intelligence du jeu pour laisser leur intelligence au prise avec celle du livre ». Jacques Rancière, *Le Maître ignorant*, Fayard, Paris, 1987 p. 25

<sup>532</sup> Gilles Lipovetski, *L'esthétisation du monde*, Paris :Gallimard, 2013, 496 pages. « Le capitalisme artiste est ce système qui incorpore de manière systématique la dimension créative et imaginaire dans les secteurs de la consommation marchande. S'appuyant sur l'exploitation commerciale des émotions, il combine deux pôles a priori antinomiques : le rationnel et l'intuitif, le calcul économique et la sensibilité ». Gilles Lipovetski, « Le capitalisme artiste ne fait pas le bonheur », entretien au journal Libération, 25 avril 2013. Disponible en ligne à l'adresse [http://www.liberation.fr/economie/2013/04/25/le-capitalisme-artiste-ne-fait-pas-le-bonheur\\_899049](http://www.liberation.fr/economie/2013/04/25/le-capitalisme-artiste-ne-fait-pas-le-bonheur_899049) consulté le 22/07/2014].

<sup>533</sup> « Ici s'affirme l'une des grandes missions de l'école : donner aux jeunes les outils nécessaires afin qu'ils ne soient pas juste des consommateurs et que l'existence esthétique ne se ramène pas à être addict aux marques et aux nouveautés ». Gilles Lipovetski, Ibid..

<sup>534</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, op.cit., p. 28. Pour sa poésie, je détourne cette citation de son contexte : Rancière l'emploie pour qualifier « un art entièrement séparé du commerce social de l'imagerie », un « art de la performance », « dont les formes seraient

particulières, qui sinon resteraient inentendues, indissociées les unes des autres ;

- sans enfin pourtant jamais croire avoir tout discerné, mais en sachant travailler aux conditions de possibilité du discernement.

Combattre la répartition arbitraire de la parole, commencerait par apprendre à prêter attention au concert bruissant des toutes les voix mêlées. La sensibilité à la dissonance, au concert sans unisson, serait une condition préliminaire à la sensibilité du régime esthétique que Rancière propose. Ces concerts de voix disparates mettraient en pratique dans le registre sensible les « identités des contraires » que Rancière pose comme fondement du régime esthétique. Ils renvoient dans le domaine du son à des œuvres comme celles de John Cage, les *Européra*<sup>535</sup> par exemple, où des participants « jouent » sans synchronisation entre eux des radios, des disques, des appareils divers, jouent aussi d'instruments (jouent avec), ou de leur voix, et produisent un dis-continuum dans lequel piocher et faire son propre montage. Le « dis-continuum » serait ainsi, plus encore qu'une représentation du dissensus, son existence manifeste dans le domaine des formes. Le sensible du régime esthétique reconfigurateur consisterait ainsi principalement en un continuum potentiellement disjoint, un peu comme ces roches apparemment compactes qui s'effeuillent en couches fines, ou encore l'oignon qui n'a d'autre unité que la disparité de ses strates successives. Mais il faudrait imaginer une roche ou un oignon dont chaque couche serait d'une autre matière, d'une autre forme. Construire de tels dis-continuum nécessiterait d'abord une sensibilité rééduquée, dégagée de l'exigence toute-puissante d'unité, de continuité, d'homogénéité, de résultats. Une telle sensibilité, malmenée par la pression de productivité, de souveraineté

---

l'expression en signes colorés d'une nécessité idéale intérieure », et il le fait pour disqualifier cet art.

<sup>535</sup> Conçus entre 1987 et 1991, ces cinq « opéras » sont écrits suite à une commande de l'Opéra de Francfort. Le dernier, *Européra 5*, pour une petite formation se déroule comme ceci : « Chacun des chanteurs choisit cinq airs extraits du répertoire de l'opéra, le pianiste interprète six transcriptions d'opéras (trois fois audibles, trois fois à peine perceptibles), un artiste tourne la manivelle d'une Victrola [ancien phonographe] pour entendre de vieux enregistrements d'opéras – une radio, un télévision, une diffusion électroacoustique. Ces événements sont orchestrés dans le temps, précisément positionnés et interprétés à l'aide d'un chronomètre. La scénographie participe à la diversification des références, comme ces masques d'animaux portés par les chanteurs à un moment de l'œuvre, ou la maîtrise automatisée des éclairages. Le silence se fait son, le son silence ». Stéphane de Gérando, *L'Oeuvre musicale contemporaine à l'épreuve du concept*, Paris : L'Harmattan, 2012, 236 p., p 89.

et de subjectivité, est à rééduquer, mais pas à inventer de toutes pièces : elle est inhérente à la vie quotidienne et à ses dissonances dignes de la plus grande attention, la vie qui est, par l'art mais plus que lui, « intéressante<sup>536</sup> ». Les concerts de dissonances sont en effet le trivial du quotidien, où les situations de voix superposées de nature différentes – personnes physiques, annonces publiques, radios et télévisions, musiques – nous arrivent par flots et flux continuels ; en marchant dans la rue j'entends successivement ou simultanément des bribes de conversations, de sons, décousus et reliés par le fil de ma marche qui me rapproche d'eux puis m'en éloigne. Ou bien dans les salles de restaurant, des pas-perdus, des halls de gare et des bars, mon oreille traînante capte ici où là d'autres bribes tout aussi décousues, tout aussi cohérentes : le son du social. Dans ces situations informelles, lorsque se superposent et se divisent les bribes de parole, se joue la scène de prise de conscience du dialogique : c'est-à-dire la prise de conscience que ces voix bruisantes parlent, disent, prononcent, expriment un des ordres possibles, parmi d'autres. Ce que je vois émerger ici, c'est que plus que d'accorder de l'attention aux voix exclues, il s'agit aussi, et d'abord, de reconnaître que le dissensus est partout, que rien n'est unitaire, que le discernement de sens à l'endroit de la dissonance est le mode absolument trivial de l'écoute et de la parole ; mais que ce mode « naturel » est préempté et oblitéré par le partage autoritaire et consensuel. Il s'agirait par conséquent d'éduquer, ou de rééduquer à une autre forme d'écoute, émancipatrice, que j'ai appelée écoute spécifique indifférenciée.

L'éducation à l'écoute émancipatrice consiste d'abord à apprendre à entendre le dissensuel du bruissement partout où d'autres n'entendent que bruit, bercement ou stridence. Puis à apprendre à écouter à loisir telle ou telle ligne de sens dans le bruisant. Il s'agit par cette exploration et ses manifestations de critiquer la conformité à l'ordre établi, selon lequel certaines lignes de paroles (certaines expressions, certaines images, certaines personnes) vaudraient mieux que d'autres, pour les remettre sur un pied d'égalité. Mais cette égalité ne fonctionne qu'à équidistance : à égale distance de la fusion consensuelle (le bruit de la foule unanime) et du dissensus schizophrène (la voix absolument singulière), la condition de l'écoute ouverte semble bien être de reconnaître la

---

<sup>536</sup> Robert Filliou : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art ».



permanence du bruissement de la parole, jamais figée ni monolithique : reconnaître le muet de la parole dans son bruissement même, ou encore le bruissement du silence, ou le bruissement du bruissement : sa disparité, sa variété d'apparences et de formes, sa non-identité. L'interprétation et l'histoire, le contexte et les projections, la culture et l'éducation, sont inévitablement convoqués et sans cesse remis en question par cette exigence à savoir écouter que le bruissement de toutes ces voix ne se tait jamais, même quand rien ne s'entend, qu'il dépend de ce que je suis capable d'écouter, et que dans ce bruissement il n'est pas de règle pour discerner quelle voix suivre : le discernement consiste à déplier la multiplicité des bruissements que je suis capable d'écouter, depuis leur ensemble chaotique jusqu'au disparate masqué sous l'unité de chaque voix séparée. Faire éprouver l'expérience sensible de la parole consiste en le dépliement bruissant des altérités, qu'elles soient contenues dans chaque voix ou interférentes sur la scène de parole, et se réalise dans la perception de la dimension sonore du parlé, dimension kinesthésique qui n'exclut pas le discursif et le sens, au contraire. Car si le parlé bruisse en tous sens, c'est de toutes les écoutes qui peuvent lui être accordées – ou refusées. S'intéresser à comment (se) parlent les uns et les autres, comment le son de leurs voix s'entrecroisent et interfèrent, étudier et faire vivre cette expérience par des dispositifs-œuvres qui donnent la parole, la recueillent, la compilent, le reproduisent, ne peut faire l'économie de comment ils s'écoutent. Et se préoccuper de comment l'on s'écoute ne peut à son tour éviter la lecture d'un sous-texte insistant, qui raconte comment l'éducation, la culture, le social façonnent les manières de pouvoir discerner du sens au sein du bruissant : ce récit qui court en filigrane raconte comment l'ordre en place se maintient. Alors il devient possible de s'en émanciper, dès lors que cette mise en ordre sociale du monde et des manières de le percevoir n'apparaît plus comme un absolu mais comme une interprétation parmi d'autres. Le politique et la critique du pouvoir autoritaire ne s'atteignent pas au niveau du discours, mais de l'expérience sensible : en matière de partage de la parole, le passage par les oeuvres et par l'esthétique n'est pas en soi une connaissance ni une action sociologique ou politique, mais mobilise sur la question des conditions sensibles du partage lui-même. En rappelant que le sensible de la parole consiste non seulement en un parlé bruissant, mais surtout en un écouté discernable et cependant indifférencié,

l'expérience esthétique oblige à prêter attention aux conditions de perception du discernable indifférencié, autrement dit aux conditions concrètes de l'écoute du bruisant, et ainsi à s'éloigner des limitations autoritaires qui « produisent de la signification hors de toute voix incarnée <sup>537</sup> ». Au contraire, « se confronter avec précision aux objets culturels ne mène pas à une notion abstraite de la « personne », mais au factuel de la production culturelle, des divisions sociales qui structurent les textes et leurs interprétations, des transformations des modèles et des moyens du pouvoir politique et culturel, et des formes variées de l'action sociale et du conflit <sup>538</sup> ». Des dispositifs plastiques qui organisent l'expérience sensible de scènes de parole 'préparées' au plus près de sa multiplicité hétérogène, pourraient ainsi faire éprouver les conditions de l'écoute du bruisant et du discernable indifférencié, et inciter à les reconnaître, les retrouver, les activer sur d'autres scènes. Une écoute ainsi rééduquée par l'art permettrait l'ouverture au dialogique, et l'entrée dans le politique par la sortie des oppositions entre autorité et disruption, police et critique, consensus et dissensus.

---

<sup>537</sup> « the problem with authority or power is that it distorts the natural intersubjectivity of language, giving us meaning without 'voices' » (ma traduction), Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtine : An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999, 332 p., p. 87

<sup>538</sup> « ... a detailed confrontation with the objects of modern culture would lead us not to 'people' in the abstract, but to the facts of cultural production, to the changing patterns and means of political and cultural power, and the varied forms of modern social action and conflict » (ma traduction), Ken Hirschkop, *Mikhail Bakhtine : An Aesthetic for Democracy*, op.cit., p. 3

## Conclusion, auto-critique et ouvertures

*« La politique de l'art est ainsi faite de l'entrelacement de trois logiques : celles des formes de l'expérience esthétique, celles du travail fictionnel et celle des stratégies métapolitiques ; cet entrelacement implique aussi un tressage singulier et contradictoire entre les trois formes d'efficacité que j'ai essayé de définir : la logique représentative qui veut produire des effets par les représentations, la logique esthétique qui produit des effets par la suspension des fins représentatives et la logique éthique qui veut que les formes de l'art et celles de la politique s'identifient directement les unes aux autres »*

Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, p. 73

J'avais débuté cette enquête afin de déterminer dans quelles conditions mon intervention artistique pourrait contribuer à diminuer le contrôle autoritaire des situations de discussion.

Qu'il soit possible d'intervenir sur les modalités sensibles de la scène de parole pour y installer plus d'égalité et y limiter l'arbitraire semblait équivalent à rechercher la possibilité pour chacun d'avoir voix à la discussion à part égale. Agir dans le sens de la redistribution de la parole, en interdire la confiscation, faire en sorte que les voix les plus faibles soient écoutées, accorder la même considération à toutes, semblaient les actions les plus indiquées. Au début de cette recherche, mobilisé par l'ambition de savoir s'il serait possible d'installer par l'intermédiaire de dispositifs artistiques particuliers des conditions de partage de la parole moins autoritaires, moins excluantes, plus égalitaires, plus ouvertes, j'ai donc conçu une installation où l'introduction de règles de discussions différentes devait permettre une autre forme de parole et d'écoute, un environnement de

conversations libres, où chacun puisse « choisir qui écouter » sans pouvoir autoritairement « choisir à qui s'adresser ».

C'est un passage à double sens, un dialogisme réciproque, que se voulait mon dispositif Simulation. Passage du bruit au sens : du bruit inaudible produit par un groupe, indiscernable, au sens échangé dans les conversations à deux. Et inversement (*reversal*), passage du sens au son : immersion des conversations dans l'ensemble sonore de toutes les voix simultanées, sans pour autant ignorer leurs spécificités et leur intérêt. Le renversement du bruit inaudible en bruissement signifiant, puis le déploiement de la pluralité polyphonique en intelligibilité locale, suppose une conception ouverte de la production de sens (*making sense, sense-making*) et du partage du commun, contrairement au schéma inverse, qui réduit l'intelligibilité locale en bruit inaudible, pour privilégier un sens abstrait de ses occurrences contextuelles et incarnées. Je souhaitais ainsi faire la critique des régimes autoritaires du partage de la parole, et ouvrir la possibilité dialogique en créant des situations simples où pouvoir se parler librement en étant certain d'être écouté. Mais dans les deux interventions étudiées, au contraire, le conflit et l'incompréhension ont occupé le devant de la scène. Ces conflits ont porté avec eux des conséquences que je dois examiner pour finir. L'une en est l'éclatement du comité d'organisation Making Sense : si les organisateurs avaient pu, ils auraient aimé, m'a dit l'un d'eux, maintenir les tensions à un niveau supportable pour préserver la tenue des colloques suivants. Mais après la violence de la confrontation survenue lors de mon intervention, « ce n'était plus possible ». J'ai déjà soulevé la question de ma responsabilité dans ce développement, je souhaite y revenir. L'autre conséquence, résultant du conflit survenu à Cerisy, met plus directement encore en cause ma propre posture : le dispositif et moi-même avons été accusés d'autoritarisme, au contraire de mes intentions. Sur les deux scènes que j'ai organisées, l'écoute ouverte à toute voix dans sa différence n'a ainsi pas émergé de la multiplicité des voix simultanées. Si j'en déduis que ma responsabilité éthique en est défailante, il me reste à comprendre à quel niveau elle s'est délitée.

Mon chapitre de conclusion reprend l'ensemble de ma thèse et pose les pistes qu'elle ouvre, pour la recherche autant que pour la pratique plastique. Il

me permettra aussi de m'interroger sur les limites de mon travail, de mes interventions, et de ce texte.

Les interprétations que j'ai menées tout au long de ces pages, à propos des œuvres citées, des théories des philosophes, comme de mon travail proprement dit, ne sont que mes interprétations et n'ont pas valeur universelle. Elles pourraient même entrer dans ce que Rancière nomme « tendance néo-symboliste et néo-humaniste de l'art contemporain<sup>539</sup> », dont les formes « se vouent de plus en plus à l'inventaire unanimiste des traces de communauté, ou à une nouvelle figuration symboliste des puissances de la parole et du visible ou des gestes archétypaux et des grands cycles de la vie humaine<sup>540</sup> ». Loin de questionner l'autorité et de reconfigurer l'ordre établi en un plus égalitaire, mes pratiques autour de la photographie trouvées, ou autour de discussions aux règles rompues, ne viseraient qu'à « composer ce pur royaume de leur coappartenance et la virtualité de leur entre-expression à l'infini<sup>541</sup> ». Car les « procédures de liaison des hétérogènes qui assuraient le choc dialectique produisent maintenant l'exact contraire : la grande nappe homogène du mystère où tous les chocs d'hier deviennent à l'inverse des manifestations de co-présence fusionnelle<sup>542</sup> ». En somme, je ne ferais, avec bien des détours, que l'apologie du bruit blanc régressif et fusionnel, et le bruissant ne serait qu'un autre nom du cocon où tout se tisse avec tout – et où, nécessairement, il est facile de discerner, mais seulement partiellement et momentanément, quelques significations parmi l'infinité de liens et de déliaisons : ce serait faire l'apologie de la « puissance liante du délié<sup>543</sup> », une forme très distendue d'un « humanisme » où tout tient à tout et tout est permis. Peut-être. Ce travail de recherche est d'ailleurs porté par la University voor Humanistics à Utrecht, dans le département d'« Humanisation des organisations » – quelle plus belle corroboration des critiques de Rancière ?

Mais peut-être aussi, dans ce « néo-humanisme », se chercherait-il une alternative à la dialectique de la rupture, idéal avant-gardiste perdu et retrouvé

---

<sup>539</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 78.

<sup>540</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 77.

<sup>541</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 76.

<sup>542</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 72.

<sup>543</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 69.

sous le nom de dissensus, d'activisme ou de critique. J'ai exposé dans mon introduction ma préoccupation constante pour le collaboratif, la co-autorité (co-auteurité) et la conciliation entre l'art et le social. La disruption comme valeur en soi, qu'elle soit le fait de pratiques sociologiques, militantes ou artistiques, ne m'a pas paru suffisamment étayée pour que je puisse m'y appuyer. Ce n'est ainsi pas en me centrant sur la rupture des règles de discussions habituelles introduite par mon dispositif et son principe paradoxal (« on ne choisit pas à qui on s'adresse, on choisit qui on écoute ») que j'ai mené mon enquête – bien que la question de la règle, de sa remise question et des règles alternatives soit essentielle. D'autres recherches pourront y être consacrées avec profit, à la suite et dans le prolongement de cette première étude. Les scènes de parole, même lorsqu'elles se résolvent en conflit, parce qu'elles consistent en échange de paroles, supposent nécessairement plus de partage que de rupture : parce que la parole circule, et que son sens n'existe que dans la réception qui en est faite, et parce que dès son émission il y a de l'autre en celui qui parle. Partage ne veut cependant pas dire harmonie, et j'ai vu dès le début de cette étude en quoi séparation et commun sont les deux faces du partage de la parole. Proposer une alternative à la dialectique de la rupture et de l'opposition suppose de reconsidérer le rapport entre les deux régimes de partage de la parole, autoritaire et séparateur d'un côté, égalitaire et constructeur de commun de l'autre.

Les conflits apparus ont permis d'analyser les deux logiques différentes des deux régimes de partage et leur lien au politique. La première manière, l'autoritaire, repose sur trois pôles : régulation hiérarchique, déterminisme des significations, empathie communautariste. Confisquant la parole, réglementant ses usages, appelant à des formes de communication fusionnelles et communautaristes, cette manière fait sens pour ses partisans en ce qu'elle limite l'ambiguïté intrinsèque de la parole, qu'elle propose de dépasser dans une communication supra-langagière. La seconde manière de donner sens aux interactions sociales, la manière égalitaire, privilégie l'altérité comme horizon indépassable de compréhension et de partage : reconnaître que je ne saurai avoir jamais accès à Autrui équivaut alors à considérer la parole de chacun comme foncièrement égale à toute autre, expression de notre incomplétude et notre dépendance mutuelle qui ne produisent de connaissance que relative et contextuelle.

Mais, et bien que mon dispositif ait été conçu pour permettre de s'entraîner rapidement et facilement à une forme d'écoute et d'adresse différente (« on choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse »), les deux cas étudiés ont montré qu'il n'est pas simple de privilégier le second partage (égalité des voix et relativité du sens) sur le premier (autorité des voix légitimes garantissant une empathie communautaire hors-langage), et que dans certains cas les participants eux-mêmes cherchent à rétablir des règles d'autorité et de légitimité pour hiérarchiser la parole et l'écoute. Plutôt que de me polariser sur la question de la règle et de sa transgression, je me suis alors penché sur la phénoménologie des conflits et sur le registre sensible sur lequel se jouent les partages autoritaire ou égalitaires identifiés par Rancière.

Ce qui est apparu au travers de l'étude de deux de ces interventions qui s'étaient soldées a contrario par le renforcement des conflits et des jeux de pouvoir, c'est que *l'écoute elle-même exerce l'autorité qu'on voudrait limiter* : discerner une voix audible, c'est l'isoler de l'hétérovocalité ambiante assimilée au brouhaha bruyant, et lui attribuer unité et cohérence. Dès que l'écoute sépare le bruissement de la scène en voix distinctes elle réduit arbitrairement le polyphonique en co-existence de monologismes. Nécessairement arbitraire, sélective et excluante, elle refoule le disparate de la parole. Il est apparu plus encore : l'autoritarisme de l'écoute ne s'exerce pas seulement sur l'ensemble, il refoule aussi la plurivocalité intérieure de chacune des voix singulières sous son exigence de cohérence. Le reconnaître, c'est comprendre que *ma propre écoute jugule la pluralité de ma propre voix, comme elle limite celle des autres*. L'admettre me permettrait enfin de discerner, par-delà ce qui s'entend, le bruissement dissensuel inhérent à toute parole comme à la mienne. Il ne s'agit donc plus tant d'écouter certaines voix plus que d'autres : intervenir en faveur d'un partage de la parole plus égalitaire signifierait plutôt s'entraîner d'abord à une forme d'écoute partagée, une forme d'écoute dont l'inévitable arbitraire n'empêche pas l'ouverture.

Rancière identifie les deux régimes de partage de parole à la dichotomie fondamentale entre consensus et dissensus, entre l'autorité de l'ordre établi et sa critique, entre ce qu'il désigne comme « le politique » et « la police ». Se pencher

sur une forme d'écoute à la fois autoritaire et ouverte, revient à chercher une alternative à l'opposition entre les deux régimes, étayée par leur co-existence au sein même du sensible de la parole. Il serait ainsi possible d'expérimenter sur les scènes de parole une alternative sensible à l'opposition et au conflit entre les deux régimes de partage, en activant des modalités de lien et de séparation simultanés, et en renversant la question politique habituelle : « une voix parle - qui l'écoute ? » en une autre : « *quelle écoute fait que quoi parle dans quelles voix ?* ».

J'ai ainsi été amené à penser l'alternative à l'opposition politique-police – qui sur les scènes de paroles que j'ai étudiées résulte finalement toujours en domination de la police – comme une éducation à ré-apprendre d'autres modes d'écoute. Ce qui revient à s'éloigner du concept de dissensus comme rupture, pour s'approcher d'une notion du dissensus comme lien. Une telle dérive aussi paradoxale qu'elle paraisse, n'est pas si étrange lorsqu'il s'agit de la parole, puisque le langage parlé qui relie les uns aux autres est aussi ce qui sépare radicalement le sujet de lui-même (ce qui le clive, par l'altérité langagière avec laquelle il doit nécessairement composer intimement). La parole et ses scènes mobilisent un régime sensible à deux faces inséparables : l'incarnation sonore intimement subjective et la dépossession inévitable du sens. De cette dualité contradictoire résulte d'une part la nature fondamentalement dissensuelle de la parole, non pas dissensuelle par conflits entre les locuteurs, mais disparate en son sein même, dissensuelle d'avec elle-même, à la fois intimement adhérente au corps qui l'émet et désappropriée par la nécessité où elle se met de devoir être écoutée. Il est apparu ainsi naturel que du conflit émerge de toute scène de parole. Ce conflit inhérent à la scène oppose les partisans d'un cadrage de la parole et de la limitation de son ambiguïté, et les partisans d'une ouverture sur les multiplicités et le dissensuel des voix. D'autre part, il en résulte, parce que la parole si elle est dissensuelle est aussi ce qui relie les sujets entre eux, que le dissensus est intrinsèquement liant.

Le dimension liante du dissensus est probablement le plus délicate à approcher. Les deux situations étudiées ont fait apparaître une forme de résistance au lien dissensuel, et en faveur du dissensus rupturiste, sous la forme de conflit ouvert ou de la restauration et du maintien de l'autorité. J'ai interprété



cette résistance par le besoin de se protéger contre la dépossession de soi liée à l'exercice 'libre' de la parole. Maintenir le dissensuel du côté de la division correspond à opposer et séparer, pour s'en protéger, les deux faces du sensible de la parole (le sens ou le son, le parlé ou l'écouté). Mais si les deux faces de la parole peuvent être opposées l'une à l'autre, elles peuvent aussi être vécues comme sa puissance : en se livrant à la parole et à ses impondérables, le groupe risque la division certes, mais gagne le lien humain par excellence, celui par lequel notre dépendance mutuelle est jouée et rejouée dans le langage. C'est en valorisant ce lien de mutuelle (in)dépendance), et non pas d'empathie fusionnelle ni de communauté de pensée ou d'unicité de signification, encore moins imposé par autorité, que la double face de la parole peut pour ainsi dire être oubliée. Une reprise et un renouvellement de la compréhension des actions des acteurs sur la scène sociale se fait jour : en intégrant les dimensions de la norme (la régulation) et du sens (la signification) avec celle de l'empathie, et en les articulant les unes aux autres depuis le point de vue dialogique (l'identification et la reconnaissance en toute situation et en soi-même de l'altérité indépassable), apparaît à la fois l'aspect disparate et conflictuel de toute situation (relative incompatibilité des dimensions entre elles), et leur aspect intégrateur, fondateur, liant.

Le dissensus alors inhérent à la nature même de la parole et par conséquent à son partage, apparaît comme ce qui fait lien autant sinon plus qu'il fait rupture. Telle que je l'entends, la puissance dissensuelle ne consiste donc pas seulement à clamer sa désolidarisation et revendiquer de la reconnaissance, quand bien même on l'appellerait écoute des voix inentendues. Critiquer le consensus, ce « rêve du grand chuchotement originaire<sup>544</sup> », n'est pas lui opposer le dissensus. C'est annoncer qu'il n'existe que du dissensus, y compris dans ce qui lie, et que le seul mode de lien et de partage est dissensuel : non pas dans l'opposition mais dans le disparate, l'hétérogène, le multiple, qui sont le mode d'être sensible des scènes de parole. Agir pour plus de partage égalitaire sur les scènes de paroles signifie alors agir sur le registre sensible où la scène se déroule : registre du parlé bruisant, dont la discernabilité dépend de la qualité d'écoute. Réduire ce registre du parlé bruisant au parlé bruyant ou au parlé légitime, c'est revenir à opposer les deux faces inséparables de la parole, et ne

---

<sup>544</sup> Jacques Rancière, *Le Destin des images*, op.cit., p. 72

retenir du dissensus que sa vocation à faire rupture, non sa capacité à relier. Que ce soit de manière littérale, ou par attention aux voix symboliques, il s'agit par l'attention au bruisant d'explorer la manière dont le dissensus interne aux scènes de paroles est perçu, vécu, agi. Le bruisant signifie, directement au niveau sensible, le dissensus intérieur à toute voix, à toute parole, et donc aux voix multiples entrecroisées dissensuellement – non pas co-présentes et fusionnelles.

Il m'a été ainsi possible de comprendre que le dissensuel n'est pas une polarité à opposer à la police, mais comment il permet précisément de s'élever au-dessus de l'opposition, en passant à un niveau où la parole et l'écoute soient éprouvées à la fois dans leurs dimensions autoritaires monologiques et dans leurs dimensions bruissantes de multiplicités.

Une posture esthétique-politique, et artistique, apparaît donc possible face au monde dominé par les mises en ordres arbitraires d'innombrables régimes autoritaires et policiers : c'est en apprenant sans cesse à écouter le bruisant, et par là savoir entendre le défaut autoritaire de l'écoute, que l'art pourrait contribuer à favoriser plus de politique, d'émancipation, d'égalité. Apprendre en effet une telle écoute dissensuelle, qui sache entendre le bruisant comme bruit de toutes sortes de voix mêlées ; qui de plus sache discerner du sens dans ce bruisant sans pour autant croire qu'il n'y en ait qu'un seul ; enfin qui puisse reconnaître en elle-même l'exercice de l'autorité excluante la plus radicale parce que la plus inévitable, est un exercice immensément difficile. Comment un groupe se donnerait-il spontanément les moyens de l'acquérir ? Qui saurait guider un collectif dans cette recherche ? Foucault écrit sur le parrhésiaste, cet ami qui sait dialoguer, qui sait m'écouter autre que je crois parler, et me dire le « vrai », c'est-à-dire ce que je ne peux ou veux pas entendre sur moi-même, et sur l'esthétique de soi qu'un tel exercice philosophique signifie<sup>545</sup>. Ce qui est difficile à deux, et demande l'accompagnement d'un ami parrhésiaste, comment l'atteindre à plusieurs ? L'organisation des groupes humains, et de leurs scène de parole, consiste exactement en cet exercice, la plupart du temps grossièrement approximé quand il n'est pas simplement refoulé. Un organisateur

---

<sup>545</sup> Michel Foucault, *Fearless Speech*, op.cit.

est un qui sait faire progresser sur ce chemin de l'écoute dissensuelle, l'écoute qui sait entendre tout également, et qui sait qu'elle est limitée et limitante.

Il est ainsi apparu que l'enjeu politique n'est pas tant de laisser parler les voix exclues que de répondre de la dangerosité de la parole. Percevoir l'altérité fondamentale de ma propre parole comme le fondement de la possibilité d'un partage non autoritaire avec l'autre, c'est accepter que le dissensuel est au fondement de toute scène de parole, non parce qu'elle opposerait les uns aux autres, mais parce qu'elle exprime l'altérité qui nous constitue tous également. Le langage dépossède en effet celui qui parle, non seulement du fait de sa parole mais aussi du fait de l'écoute : que le sujet parlant n'existe qu'en tant qu'il est écouté pose le problème non pas tant du droit ou de la capacité à parler et à être écouté, que de la qualité de l'écoute qui lui fait face – et qu'il est capable d'offrir à son tour. Ce n'est donc effectivement pas en parlant, en « choisissant à qui on s'adresse » qu'une scène de parole dialogique se crée. Il s'agit de fonder une écoute capable de prendre en compte la multiplicité, le dissensuel et le disparate sans pour autant perdre sa capacité de discernement : une écoute capable de « choisir qui on écoute » sans occulter le bruisant du choix. Attitude plus que compétence, elle correspond à une approche du sensible de la parole qui ne le réduise pas ni la contraigne, et permet de lire le dissensuel comme une puissance de liaison plus que de rupture. Par l'éducation, l'entraînement à une écoute propice à discerner indifféremment toute voix dans le bruisant de la scène de parole collective, le parlé et la dépossession de soi qui y est attaché deviendraient socialement et personnellement viables.

L'hypothèse initiale de cette recherche était que des dispositifs artistiques particuliers pourraient installer plus de démocratie dans le partage de la parole en donnant voix aux exclus ou aux voix faiblement écoutées. Mon hypothèse conclusive serait que les actions artistiques, dont la mienne parmi d'autres que j'ai envisagées, seraient éventuellement capables d'aider à prendre en compte la dépossession de soi liée à la parole et d'en répondre par l'ouverture sur une possibilité d'écoute spécifique adéquate.

En d'autres termes, un enjeu éducatif et politique possible pour l'art intervenant sur les scènes de paroles serait de faire accepter la qualité liante du

dissensus, plutôt que d'attiser la focalisation sur sa qualité rupturiste. Et plutôt que de se focaliser sur la parole, lieu de difficulté, l'enjeu réside dans la considération de l'écoute, par laquelle lien et dissensus se rejoignent. La responsabilité que porte une telle écoute consiste à répondre de la dépossession de chacun au moment et au lieu de leur intime engagement, et à qualifier le dissensuel comme lien et non rupture. C'est une responsabilité politique, qui pose le dissensuel comme fondement de liaison sur la scène de parole, contre les tenants du consensus d'une part, et en alternative aux conceptions du dissensus comme rupture d'autre part. C'est aussi une responsabilité esthétique qui ne se réalise que sur le terrain du sensible et de l'expérience.

Parce qu'une attitude ainsi responsable (au sens de *responsive*) se joue sur le terrain du sensible directement éprouvé comme bruissant *et* discernable, j'ai envisagé comment diverses formes d'expériences pourraient la favoriser, comment certains artefacts, dispositifs, pourraient contribuer à développer la qualité de l'écoute dialogique (ce qu'après Rancière et Schiller je nomme éducation esthétique). Mon hypothèse est que de tels dispositifs formels, pour être réellement capables de prendre en compte le dissensus, comme Rancière le propose, doivent être dotés d'une qualité esthétique, formelle et plastique (une qualité *œuvrale*), sans cependant prétendre pouvoir généraliser aucun systématisme associant telles formes à tels résultats : sur le terrain du sensible n'existent que des cas particuliers, des contextes uniques, et seuls des exemples de manières de problématiser la question peuvent être déduits de ces expériences – ce qui est déjà beaucoup. Plus que de simplement démontrer et mobiliser la capacité dissensuelle de chacun, en tant que dissensus, les formes esthétiques pourraient avoir la vertu de nous entraîner concrètement, non pas tant à déconfigurer et reconfigurer l'ordre établi, mais à reconnaître en toute action de discernement d'un ordre quelconque l'exercice même du pouvoir et de l'arbitraire. Parce que la création ne renonce pas pour autant à mettre en ordre, elle peut enseigner comment mettre en ordre tout en sachant que tout ordre est odieux. A cette condition, que l'ordre en place lui-même reconnaisse son arbitraire et en conséquence module son exercice, peut-il être suivi. Condition créatrice, elle suppose que toute organisation acceptable de la scène de parole modèle le registre sensible d'une manière telle que bruissant et discernement, silence et paroles, sens et non-sens, arbitraire et résonances, disparate et

cohésion, puissent s'expérimenter dans un même mouvement non par chacun séparément, mais par l'ensemble des acteurs en complémentarité. Matérialiser de tels dispositifs pourrait incomber à un art d'intervention responsable et « politique », au sens de soucieux d'altérité (d'altération pour reprendre Rancière) au sein de toute identité – y inclus la sienne propre.

Au-delà de la capacité de l'art et des artistes à faire voir le monde autrement, cette fonction d'éducation de l'art correspond à leur capacité à former et transformer la perception du monde sensible, et avec elle la perception des conditions de cette perception<sup>546</sup>. Des antécédents célèbres en démontrent la possibilité : la représentation perspective, en matérialisant la perception de la profondeur par la relativité des échelles selon la position par rapport au point d'observation, a par exemple contribué à former la perception de l'espace au moment de la sortie du monde moyenâgeux limité par l'environnement circonscrit au visible d'un regard embrassant circulaire<sup>547</sup>. Autres exemples, les transformations du regard qui ont résulté des œuvres impressionnistes ou cubistes ont développé l'attention à la relativité de la perception chromatique et à la multiplicité des points de vue sur un même sujet. Une telle attention à ouvrir notre perception du monde sensible et par conséquent notre conception des conditions sociales de cette perception, est la condition d'une posture politique face au monde. En ce qui concerne les scènes de parole, la perception se situe du côté de l'écoute, non seulement des autres mais de sa voix propre : ouvrir la perception à écouter le dissensuel du bruisant, c'est ouvrir l'écoute à entendre ses propres surdités, savoir être attentif à ses propres limitations dans l'écoute, ses propres occultations, ses sélections arbitraires, en bref sa propre tendance à l'autoritarisme.

---

<sup>546</sup> L'œuvre de Bruce Nauman, *Going around the corner piece* (Prendre le tournant), 1970, met précisément en jeu la perception de la perception et de ses conditions : le visiteur tourne autour d'un parallélépipède blanc, dont chaque angle lui présente un moniteur vidéo. Sur ce moniteur le visiteur voit systématiquement une personne marcher quelques pas et disparaître en tournant le coin d'un mur, jusqu'à ce qu'il réalise que c'est son propre déplacement, tournant autour du cube, qu'il observe, filmé à son insu de dos par quatre caméra aux quatre coins de l'installation.

<sup>547</sup> « Pourquoi donc l'art (la peinture) fut-il considéré alors comme le lieu par excellence de concrétisation, d'expression et de réalisation (au sens hégélien) de cette question majeure de la mesure de l'espace que se posait la société occidentale de la fin du monde médiéval ? [...] Dans le vaste ensemble « pantométrique » qui se met en place en Occident à la fin du Moyen Âge, la perspective donne le sentiment de résoudre globalement le trauma ouvert par la nouvelle perception *vécue* de l'espace, nouveauté proprement aberrante qui sera sanctionnée par la découverte du Nouveau Monde à la fin du XVe siècle ». Miguel Cegarra, « La perspective, un mythe occidental ? », *Communications*, 2009, vol. 85, n° 85, pp.65-78, p. 72.

Il s'agirait en somme d'atteindre par l'entraînement de l'expérience artistique la qualité d'une écoute capable d'entendre autant de pluralités de voix dans le silence, dans le bruissement, que dans une parole isolée : une telle écoute est dialogique, non seulement parce qu'elle confronte dialectiquement les voix des uns et des autres, mais parce qu'elle reconnaît l'altérité intrinsèque de toute scène de parole. Elle prend conscience en particulier de l'inévitable de sa propre altération en une écoute hiérarchisante. Sur les scènes de paroles, l'écoute dialogique consiste non pas tant à être attentif aux voix exclues qu'à être attentif à sa propre écoute, et à son imperfection.

*L'art pourrait permettre d'installer les conditions sensibles pour qu'une écoute soit possible sur un mode politique, c'est-à-dire une écoute consciente de sa propre tendance à installer autoritairement des hiérarchies, limiter arbitrairement les significations, privilégier empathiquement le grain de la voix sur le sens, et finalement une écoute à même de dépasser ses limitations en les intégrant comme inévitables<sup>548</sup>.*

Je rejoins ici la compréhension du dialogique comme un pôle surplombant et transcendant la planéité des organisations policières, dont j'ai plus haut tracé un schéma imagé. De la même manière que l'écoute n'est jamais totalement ouverte, et réduit inévitablement et arbitrairement ce qu'elle perçoit à ce qu'elle est capable de percevoir, la posture dialogique n'est pas indépendante des dimensions autoritaires, fusionnelles ou déterministes propres aux ordres policiers : elle doit savoir les prendre en compte comme constitutifs du dialogique lui-même. Savoir entendre comment toute parole est altérée dès son émission, nécessite de savoir que l'écoute installe autant d'autorité, par la sélection que le discernement opère, qu'elle cherche à en éviter par l'attention au bruissement multiple. L'autoritarisme se révèle ainsi appartenir au régime dialogique, et c'est seulement de comprendre comment la puissance du discours autoritaire résulte de sa capacité à faire sens qui permet à la posture dialogique de s'élever au-dessus du plan de la régulation policière. Plutôt que de l'opposer au consensus

---

<sup>548</sup> Sans développer, car l'étendue du sujet me l'interdit, je citerai pour mémoire le domaine psychanalytique dans lequel la question de l'écoute et la conscience de ses limitations est un point clé ; Freud l'a définie comme consistant à « ne porter son attention sur rien, mais à accorder à tout ce qu'il nous est donné d'entendre la même 'attention en suspens' ». Voir par exemple l'article de Jean-Luc Donnet, « L'attention en suspens et l'écoute métapsychologique », disponible en ligne à l'adresse <http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net/wp/?p=203>, consultée le 14/08/2014.

dans un combat perdu d'avance car toujours renversable, le dissensus gagne à être pensé dans sa qualité intégrative, inhérente à la parole en soi : dès son émission fragmentée et clivée en altérités incontrôlables, cependant inévitablement tendue vers une unité et une cohérence inatteignables, toute énonciation est en dissension avec elle-même, et c'est de la conscience de cette dissension fondamentale que le dialogique émerge, bien plus que de l'attention à d'autres paroles extérieures ou étrangères. Inévitablement autoritaire envers lui-même dans sa tendance à occulter, ignorer ou nier ses propres altérations, un discours quel qu'il soit ne devient pas dialogique parce qu'il se mettrait en dialogue avec d'autres. C'est lorsqu'il assume ses propres clivages internes, lorsqu'il abandonne ses prétentions à la cohésion et convient qu'il ne maintient son unité qu'en façade, que le parlé prend sa dimension éthique : c'est-à-dire assume sa responsabilité dialogique, qui consiste en sa capacité à répondre de lui-même tout en répondant des paroles qui le constituent du dehors. Une telle "réponsabilité" (*responsiveness*) se réalise par oscillation constante entre régulation autoritaire, empathie sensorielle proto- ou extra-langagière, déterminisme des significations, et leurs contraires : imprécision, contradiction, distanciation. C'est ainsi que je comprends le commentaire déjà cité de la participante qui pointe « l'étrange espace-temps »<sup>549</sup> où une extrême proximité des mots, entendus comme s'ils étaient prononcés intérieurement, co-existe avec le lointain des bouches qui les émettent : elle reflète un de ces moments d'oscillation entre proximité et distance, empathie et incompréhension, autorité et dépossession, moment où se ressent la qualité particulière, qu'elle a éprouvé pendant l'expérience, et que j'appelle dialogisme intrinsèque.

C'est parce qu'il est essentiellement un dissensus intrinsèque, un dissensus d'avec soi-même, qu'il est le lieu où peuvent s'incorporer les différentes polarités contradictoires et complémentaires des scènes de parole : lieu d'émergence et d'élévation au-dessus du plan simple des organisations consensuelles dont le but est la limitation de la richesse ambiguë de la parole, c'est le lieu par excellence du dialogisme.

Ce dialogisme intrinsèque aux scènes de parole n'est pas le "dialogue" trop souvent compris comme interaction en face-à-face, mais la qualité de « double-

---

<sup>549</sup> Voir la remarque de la participante à la session de Making Sense (chapitre 5 p.268).

voix » (*double voiced*) de tout discours dont « la nature spécifique [est de constituer] un sujet de conversation, qui nécessite la transmission et le retraitement des mots d'Autrui<sup>550</sup> », ce que j'ai désigné également comme l'incomplétude de la parole, ou encore sa dépossession. "Dialogisme" désigne cette duplicité, inhérente double-voix parlant au sein de toute parole. Toute parole est, de fait, dialogique : adopter l'attitude dialogique consiste à savoir le reconnaître et l'entendre.

Le politique esthétique consisterait alors bien comme le propose Rancière (et contrairement à une critique élitiste<sup>551</sup>) en une éducation émancipatrice (sa « méthode de l'égalité ») : plus que faire disruption en donnant voix au dissensus des exclus, des sans-parts, des pas-encore-là, il s'agit d'éduquer l'écoute pour la rendre capable d'entendre partout le dissensuel du langage et de la parole, et de se mettre à son écoute, ce qui signifie deux choses. D'une part se mettre en capacité de discernement au sein du disparate et du bruisant, sans pour autant revenir à une attitude sélective qui privilégierait un discernement sur un autre : il s'agit d'abord de mettre l'écoute en capacité d'un discernement indifférencié et cependant spécifique. D'autre part se mettre en capacité d'écouter le dissensus interne, de prendre conscience de la part autoritaire et exclusive de sa propre écoute et, le sachant, en limiter les effets : il s'agit ici de prendre conscience de l'autoritarisme de toute écoute, qui dès qu'elle discerne croit savoir, et de sans cesse la remettre à l'écoute du bruisant dissensuel et de l'indiscernabilité des multiplicités qui le composent.

---

<sup>550</sup> La citation intégrale précise : « La nature spécifique du discours en tant que sujet de discussion, qui requiert la transmission et le retraitement des mots d'Autrui, n'a pas été pleinement comprise : on ne peut parler du discours d'un autre qu'avec l'aide ce discours étranger lui-même, bien que dans le processus, il est vrai que le locuteur introduise parmi les mots d'Autrui ses propres intentions et les recontextualise à sa manière » (« The specific nature of discourse as a topic of speech, one that requires the transmission and re-processing of another's word, has not been understood: one may speak of another discourse only with the help of that alien discourse itself, although in the process, it is true, the speaker introduces into the other's words his own intentions and highlights the context of those words in his own way », ma traduction), Mikhail Bakhtine, *The Dialogical Imagination: Four Essays*, op.cit., p. 365

<sup>551</sup> Claire Bishop, *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*, *Artforum*, février 2006, pp. 179-185. L'auteur en appelle dans la dernière phrase de son article à « une alternative aux homélies bien intentionnées qui passent aujourd'hui pour un discours critique sur le social et le collaboratif. Ces homélies nous poussent droit vers un régime platonicien où l'art serait valorisé pour sa valeur de vérité ou son efficacité éducative, plutôt que de nous inviter à nous confronter à des considérations plus sombres, plus douloureuses, sur notre situation ». (« ...an alternative to the well-intentioned homilies that today pass for critical discourse on social collaboration. These homilies unwittingly push us toward a Platonic regime in which art is valued for its truthfulness and educational efficacy rather than for inviting us [...] to confront darker, more painfully complicated considerations of our predicament », ma traduction).



Une telle attitude d'écoute du dialogisme intrinsèque à toute parole pourrait se répandre, s'enseigner, s'éduquer. La condition en serait de rester dans le registre sensible du sonore, où se réalisent concrètement les polarités diverses de la parole. Il s'agirait de reconnaître que la multi-polarité de la scène, qui actionne à la fois autoritarisme et régulation, signification et déterminisme du sens, empathie fusionnelle et reconnaissance des altérités et des différences, se joue au niveau du sensible de l'expérience, c'est-à-dire de sa dimension parlée, sonore, vibrante, bruissante, en un mot : écoutable. Le passage au niveau dialogique, niveau surplombant et complexe qui permet la circulation entre les pôles de l'autorité régulatrice, du déterminisme signifiant, de l'empathie communautariste et de l'irréductibilité des différences, supposerait le passage à un registre sensible non plus fondé sur la dimension visuelle et spatiale des places (la visibilité ou l'invisibilité de ceux qui parlent ou sont réduits au silence), mais sur la dimension sonore du bruissant et du discernable, le fondamentalement audible et inaudible du registre parlé, son hétérogénéité intrinsèque. Ainsi les deux facettes de la parole multiple, le bruissant et le discernable, se rejoindraient dans le passage du son au sens, du bruit aux voix, de la distance à la proximité, et réciproquement. Dans ce sensible du parlé, bien plus que dans celui du visible, je ferais l'expérience du contradictoire inhérent à notre condition de sujets parlants, qui ne s'émancipent de l'ordre autoritaire que lorsqu'ils apprennent comment eux-mêmes, croyant écouter l'autre, le réduisent, comment croyant savoir ce qu'ils disent ils refoulent leur propre altérité et se soumettent à l'autorité qu'ils élaborent eux-mêmes<sup>552</sup>.

Sur les scènes de partage de la parole, le dialogique du « régime esthétique politique » se réaliserait ainsi idéalement sur le registre sensible d'un discontinuum de bruissement et de discernement mêlés. Il nécessiterait une « formation », une éducation de l'écoute que l'art pourrait assurer : former l'écoute, dans un premier temps à la perception des concerts de dissonances

---

<sup>552</sup> « Se demander « qui nous sommes vraiment », et s'attacher à y répondre au moyen de la production, devant un autre qui se tait, du discours de soi, instaurer de soi à soi l'intervalle d'un secret à dévoiler, c'est notre manière, à nous, d'obéir ». Frédéric Gros, *Avouer et obéir*, *La vie des idées*, 12 septembre 2013, à propos de la parution du séminaire de Michel Foucault *Du gouvernement des vivants* (édité par Michel Senellart, Seuil-Gallimard, Hautes Etudes, 2012. 26 €, 400 p). Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.laviedesidees.fr/Avouer-et-obeir.html> [consulté le 19/08/2014].

en tant que bruissement de multitudes de sens, et dans un deuxième temps à savoir suivre d'innombrables fils directeurs dans ces concerts dissonnants, comme autant de pistes de lecture dont aucune n'est principale mais toutes constitutives. Mais former à une telle écoute demande de déjà soi-même transformer sa propre écoute, et de savoir reconnaître qu'elle se présente toujours et inévitablement comme défectueuse et autoritairement limitative. En particulier, il s'agit d'apprendre à écouter comment sur telle ou telle scène de parole le discours autoritaire et régulateur fait sens pour ses auditeurs (soi-même inclus), en posant des significations monologiques et en cultivant une empathie communautaire : alors seulement il pourrait être possible de les amener à une attitude moins sélective, plus indifférenciée, qui s'accommode mieux de l'instabilité du bruissant et de son hétérogénéité.

Alors la place se ferait pour le polyvocalisme et l'hétéroglossie de la scène, par l'attention à l'hétérogénéité et le disparate de chacune des voix qui y ont lieu. Bien plus qu'à la voix des sans-parts, l'écoute serait accordée au bruissant des dissonances, et parmi elles chacune recevrait une même attention indifférenciée, pourtant spécifique : le dialogisme s'imposerait alors, tant il est vrai qu' « on ne choisit pas de s'ouvrir à l'altérité dialogique. Elle nous affecte avant même de vivre et d'agir dans le monde. Elle est insupprimable. On peut, au mieux, retournant la passivité en activité, en faire quelque chose pour soi en la développant. Sinon c'est elle qui nous enveloppe, non sans nous faire courir le risque d'une déréalisation. On n'y parvient qu'en réussissant à renverser le statut de l'autre, par une subversion de l'autre en soi-même pour soi-même, par appropriation<sup>553</sup> ». Ne convoquant plus tant la critique comme reconfiguration de la répartition des pouvoirs et des capacités, se centrer sur la dimension du discernable au sein du bruissant en convoque une notion renouvelée, conçue comme capacité de discernement au sein d'environnements par définition entrelacés de multiplicités : cette forme de la critique, que je continuerais à appeler esthétique, par différence avec la vieille critique artiste occupée des jeux de pouvoirs, participe du registre sensible du sonore parlé et écouté bien plus que du visuel spatialisé. Tout un champ de recherches s'ouvre ici, que certains travaux d'artistes et de chercheurs (dont j'ai convoqués ici quelques-uns)

---

<sup>553</sup> Yves Clot, op.cit.

explorent déjà : quelles politiques dessinent les configurations sonores des scènes de paroles ? Qu'est-ce qu'une attitude critique au sein d'un environnement dissensuel ? Comment maintenir dissensus et lien simultanément ?

Et une vocation possible de l'art, et des opérations esthétiques, serait, en jouant sur tous les registres du sensible du parlé et de l'écouté, de nous éduquer à cette forme d'écoute. Non pas promouvoir une morale de l'écoute de l'autre, ce qui reviendrait à ramener le dialogisme réel à un dialogue de surface, mais l'écoute de ce qui en l'écoute n'entend rien, non parce qu'elle n'écoute pas mais parce qu'elle écoute trop bien : son savoir-discerner la mène à toujours réduire le bruisant aux monologismes. Le régime esthétique de l'art et son attention à la possibilité d'un autre ordre que le donné posséderait la capacité de nous éduquer à préserver le bruisant au moment même de sa réduction par le discernement.

C'est dire que la possibilité de la critique, qu'ouvre l'expérience exacerbée du sensible à laquelle nous invite l'art, résiderait non dans le discernement, mais dans la capacité à mettre sans relâche le savoir-discerner à l'épreuve de l'indiscernabilité intrinsèque de la scène sociale, pour préserver à la fois la capacité à ordonner (l'aisthesis) et la possibilité de s'émanciper de tout ordre (le politique).

Cependant, je conclurai en pointant la difficulté d'une telle posture esthétique critique fondée sur l'éducation à une forme d'écoute consciente de son arbitraire. Si elle permet d'intégrer l'hétérogène et le disparate (le dialogique) aux modalités de la régulation autoritaire de la parole (déterminisme des significations, communautaire empathique, ordres hiérarchiques), la « rééducation » de l'écoute suppose une posture éthique d'une grande exigence. Elle comporte en effet le risque de violenter les personnes dans leur propre rapport à l'autre, d'autant plus que je propose de passer par le registre sensible directement expérimenté au niveau du corps, du temps, de l'espace, du son et des affects. Il ne suffit pas de créer les conditions de l'écoute du bruisant, et de toutes les voix indifférenciée. Encore faut-il se soucier de ce que les participants soient en mesure de s'en apercevoir, et de déployer leurs propres élaborations autour de cette écoute et ce parlé différents, puisque ce n'est pas la norme

habituelle, et qu'ils arrivent sans préparation. Plongés dans un environnement intensivement chargé d'énergies et de flux contraires, ils peuvent se sentir en quelque sorte irradiés. Soumis à des pulsations inhabituelles, ils risquent leur intégrité, ou au moins la mettent en tension, ce qui représente un engagement d'un haut degré de confiance que tous ne sont pas nécessairement prêts à donner. Pris simultanément par des univers sensibles habituellement disjoints (celui bien ordonné des flux régulés : de l'espace et des places, de la parole hiérarchisée, de la lisibilité et du sens, et celui des flux libérés : des bruissements, du dissonant, du plurivocalisme et du discernement en défaut), comment ne se rebelleraient-ils pas ? Les deux cas de conflits que j'ai rencontrés ont révélé l'affrontement entre ces univers, entre ces deux manières d'écouter et de partager la parole, que j'ai pu rapprocher des catégories du politique et de la police. Mais dans le cas du colloque Making Sense, auquel pourtant j'ai assisté la matinée précédant mon intervention, je n'ai pas mesuré à quel point la proposition d'une écoute « spécifique indifférenciée » était en rupture avec les conceptions des organisatrices, et comment H. ne pourrait qu'être renforcé par l'expérience du dispositif dans son opposition à leurs conceptions. La médiation des formes plastiques et esthétiques est essentielle dans ce dispositif. Mais cette médiation devrait se mettre plus encore aux mains de ceux qui s'y prêtent. Ici ils sont immergés dans la puissance des formes dynamiques, qui les traversent de vagues en tous sens<sup>554</sup> : flux des sons bruissants, reflux des sélections radicales, marée des conversations, stupeur profonde des écoutes silencieuses et cachées... Ils n'ont prise que sur les consoles, ces boîtes noires sur lesquelles le contrôle qu'ils opèrent via le sélecteur rotatif reste symbolique, à la limite dérisoire : leur main posée en permanence sur ce seul objet ami trahit leur angoisse de perdre totalement la situation de vue (d'ouïe plutôt). Je n'ai pas évalué avec justesse la proportion à ajuster entre la forme plastique qui les englobe (où les immerger), et celle qu'ils contiennent (avec laquelle ils opèrent). Donner des objets à actionner en même temps que créer un environnement

---

<sup>554</sup> Il existe à ce niveau dans mon travail un rapprochement possible avec les flux radiants que Yann Toma a mis en évidence, et dont il dit : « Ils sont dépassement ordonné autant que manifestation d'une rupture qu'on espère. [...] Ordre et désordre se lient alors, laissant la possibilité à l'idée de désordre de venir troubler une explication relativement rigoureuse et technique de ce que l'on voit. » Yann Toma, Flux radiants et imprévisibilité, *Recherches en esthétique*, n° 15, Fort-de-France, CEREAP, octobre 2009, p. 128-145.

immersif doit être à l'avenir un équilibre que je travaille avec plus de finesse, équilibre des formes immersives et des formes actionnables<sup>555</sup>.

Surtout, j'ai mal tenu mon rôle d'accompagnateur, d'artiste expérimentateur. L'équilibre immersion-action demande à être accompagné (dirigé, tenu comme on donne la main). Le regard que H. me lance au moment du conflit avec B., et auquel je ne réponds pas, équivaut à me renvoyer à ma responsabilité. Quelle aurait été une responsabilité assumée ? Peut-être de mieux choisir qui s'asseyait autour de la table de discussion, et de veiller à ce que tous les courants des organisateurs soient représentés, ou aucun. Peut-être de ne pas laisser de participants publics intervenir dans la discussion, surtout s'ils n'avaient pas assistés à toute la séance (ce qui était le cas de B.). Peut-être surtout de ne pas faire de cette « expérimentation » une démonstration, un test, conçu comme une mise en abyme : le sujet de discussion proposé reprenait les termes généraux du colloque : comment « faire-sens ». La question devint le point d'accroche et le départ du conflit. Ce qui était la problématique d'ensemble de ce colloque, je ne pouvais prétendre le résoudre en une heure. En ce sens, le conflit entre H. et B. est une réussite, mettant en évidence deux conceptions du faire sens difficiles à concilier – et du même coup mettant mon dispositif en échec là où il prétend avancer. En somme, mon intervention, alors que je connaissais suffisamment le contexte pour le prévoir, ne pouvait qu'exacerber des oppositions que justement le dispositif interroge et cherche à déplacer. Ma responsabilité porte par conséquent sur la sollicitation que j'adresse aux participants : sont-ils en mesure de la prendre en compte ? Plus encore, est-ce que la sollicitation qui leur est faite respecte leur position personnelle ? Le déplacement de l'écoute que je cherche à opérer questionne un fondamental délicat : la posture face à l'autre et à sa place, la posture face à moi et à l'autre qui est en moi. Poser a priori que certaines postures valent moins que d'autres (ce que le dispositif a émis comme signal à Cerisy), renforcer et opposer leurs échelles de valeurs (comme lors de Making Sense), ne peut que heurter profondément. Justement parce qu'il s'agit

---

<sup>555</sup> Par exemple dans l'œuvre de Yann Toma, *Dynamo-Fukushima*, Grand-Palais, Paris, 2011, cet équilibre entre formes immersives et formes actionnables est remarquablement réalisé. En septembre 2011 cette œuvre participative installée au Grand Palais, *Dynamo-Fukushima*, a réuni plus de 24.000 visiteurs en près de 22 heures en résonance avec les populations touchées par la catastrophe de Fukushima. Grâce au mouvement de centaines de personnes pédalant sur des centaines de vélos et actionnant leurs dynamos, la verrière s'illuminait, en mémoire de la catastrophe nucléaire de Fukushima.

de proposer une autre manière d'écouter, c'est-à-dire une autre manière de reconnaître l'autre (et particulièrement l'autre en soi), il est impératif de commencer par écouter à égalité tous les participants. Or le dispositif que je mets en place critique les positions autoritaires – volontairement qui plus est – : sa faille est de vouloir *imposer* un fonctionnement « plus égalitaire ».

La condition pour aborder la question de l'écoute, qui revient à poser à chacun la question de sa propre altérité, est de maintenir une posture éthique exigeante, sur laquelle puisse se baser une éducation émancipatrice. Une telle posture pose comme prérequis le respect de chacun par chacun. Elle exige de plus le respect de chacun par le dispositif au niveau de ses conditions sensibles d'expérience. Ce n'est que si les participants sont mis en capacité d'élaborer à leur manière sur leur propre position qu'un ordre moins autoritaire sera atteint. Les conflits rencontrés dans les situations que j'ai étudiées peuvent s'expliquer par une absence de réflexivité qui aurait permis à chacun d'affronter en lui ses propres contradictions, de les assumer et de les reconnaître chez l'autre. Vouloir faire évoluer les modalités de l'écoute sans m'assurer que les conditions sensibles que je propose permettent à chacun d'aborder le bruisant et le dissensus à sa manière et à son rythme est un manquement éthique, parce qu'alors les conditions ne lui sont pas offertes pour aborder *en lui* ce qui bruisse de dissonnant, alors que l'exigence lui en est faite. C'est d'une certaine manière ne pas construire un univers cohérent : trop immersif et inhibant l'action, trop actionnable et dépourvu de force immersive. C'est aussi d'une certaine manière, ignorer que les participants – justement parce qu'ils participent et ne sont pas de simples spectateurs – disposent nécessairement déjà d'un mode d'approche et de connaissance de leur dissonance propre : car quel sujet saurait être parlant s'il ne traitait en permanence des dissonances du parlé ? Les mettre en demeure de discerner le sens dans le bruissement général, et en même temps attendre d'eux qu'ils perçoivent dans la sélection de bribes de sens le bruissement rassurant des voix mêlées, sans se préoccuper de leur mode propre de perception des deux registres du sensible, revient à mépriser, ou ignorer leur capacité à se poser de manière responsable dans le monde. C'est-à-dire que mon intervention, dans la forme plastique qu'elle a pris jusqu'ici (c'est-à-dire une forme prédéfinie, où la capacité d'action sur la forme elle-même est réduite malgré les apparences), en déniait implicitement à certains la capacité à

envisager en toute responsabilité le sensible de la parole dans sa complexité, dénote un relatif défaut éthique. Une forme plastique dont la qualité participative vise à mener les participants à interroger leurs propres perceptions, doit laisser prise à l'interprétation de la forme elle-même : c'est dans cette réflexivité de la forme plastique sur elle-même, par l'action des contributeurs, que peut se représenter symboliquement et s'actionner leur propre réflexivité sur leurs fonctionnements intérieurs. Demander de la réflexivité sur soi en proposant une forme elle-même figée et autoritaire ne peut qu'agacer. Leur agacement s'est manifesté par réaction, avec force, lors de mes expérimentations, quand naïvement j'avais cru réduire l'autoritarisme en installant un brouhaha de voix entrecroisées parmi lesquelles choisir et avec lesquelles interagir à loisir dans une compréhension ouverte. Le retour du dialogique, tel un retour du refoulé, a ramené sur le devant de la scène le dissensus essentiel qui sépare les voix et les mots, puissance de partage mais simultanément de violence et de coercition. Lors de la séance de Cerisy, les mots que je voulais projeter sur l'écran comme la représentation du dialogique, me sont revenus, renvoyés par le jeu de passe-passe de V. qui les a retournés à son avantage autoritaire, avec toute leur force irréductible et leur complexité intérieure. Ils sont revenus me réclamer plus de responsabilité, plus d'éthique, en ce sens de mieux prendre en compte les capacités des uns et des autres, et à m'y adapter. La forme de mon intervention, identique à elle-même d'une session sur l'autre, pré-établie, ne considère pas cette nécessité d'adaptation. Ce qui se manifeste ici est la difficulté à éduquer l'écoute sans trop imposer d'autorité : est-il possible d'envisager des formes éducatives non autoritaires ? Lorsque le pédagogue Jacotot donne à lire un livre et un seul, ne fait-il pas acte d'une autorité extrême ? L'émancipation ne serait-elle alors que la réaction vitale qui préserve l'intégrité des élèves ? Alors cette action éducative émancipatrice ne différerait pas beaucoup de celle qui consiste, dans l'armée, à plonger les soldats dans des conditions d'extrême danger sans presque aucun outil de survie, pour exacerber leur capacité d'autonomie. Au-delà de la provocation d'une telle idée, je dois personnellement m'interroger sur cet extrême du désir d'éduquer, surtout lorsqu'il souhaite s'appliquer à l'écoute : la démarche porte une contradiction en soi, dans mon cas contenue sous la réalisation plastique et protocolaire. J'ai déjà pointé la nécessité d'un équilibre

entre formes plastiques immersives et formes actionnables. Il reste à pointer l'équilibre entre protocoles impératifs et protocoles ouverts.

Ainsi, non seulement le dispositif proposé ne prend pas en considération les diverses postures de départ des participants ; mais en postulant plus ou moins explicitement une opposition entre le partage autoritaire et le partage « bruisant », il se met en contradiction avec la nature éprouvée de l'écoute et de la parole, qui équilibre les deux. En ne considérant pas la part normative de la parole qui demande à chacun une écoute hiérarchisée, en la rejetant ironiquement (« on ne choisit pas à qui on s'adresse »), d'une part je me mets en contradiction avec le principe même de mon dispositif, et je m'expose automatiquement aux réactions violentes de ceux qui l'éprouvent avec force et la respectent. C'est ce qui est arrivé à Cerisy, avec intelligence puisque les participants ont pris le temps de démontrer le renversement intrinsèque de mon dispositif en son contraire. C'est aussi ce qui est arrivé à Making Sense, par l'intermédiaire de B. réagissant fermement contre H. portant haut les couleurs du partage dissensuel contre le partage autoritaire. Les protocoles impératifs de mon dispositif (la règle de base, l'impossibilité à discuter à trois ou plus) peuvent prendre le dessus sur les protocoles ouverts (choisir qui on écoute, écouter discrètement, quitter son interlocuteur à son gré), si les participants ne perçoivent pas l'intérêt des seconds. Or, l'implicite de ma proposition est qu'ils le perçoivent, et même plus : que l'intérêt des protocoles ouverts que je propose est indéniablement supérieur à celui des protocoles autoritaires.

Ces défauts de mon intervention – ne pas s'adapter aux qualités des uns et des autres indifféremment, opposer l'une à l'autre les deux composantes de la parole, préjuger de l'intérêt de l'ouverture – reviennent à traiter une partie des participants comme des enfants qui n'auraient pas bien pris encore la mesure de leur monde – exactement le reproche formulé à l'encontre de B. par H. – et les autres comme des complices. Ni l'une ni l'autre attitude ne sont éthiquement défendables.

Ce n'est donc pas sur le registre de la morale, de la bienfaisance, que se joue ma responsabilité. Mon questionnement initial, celui de la possibilité

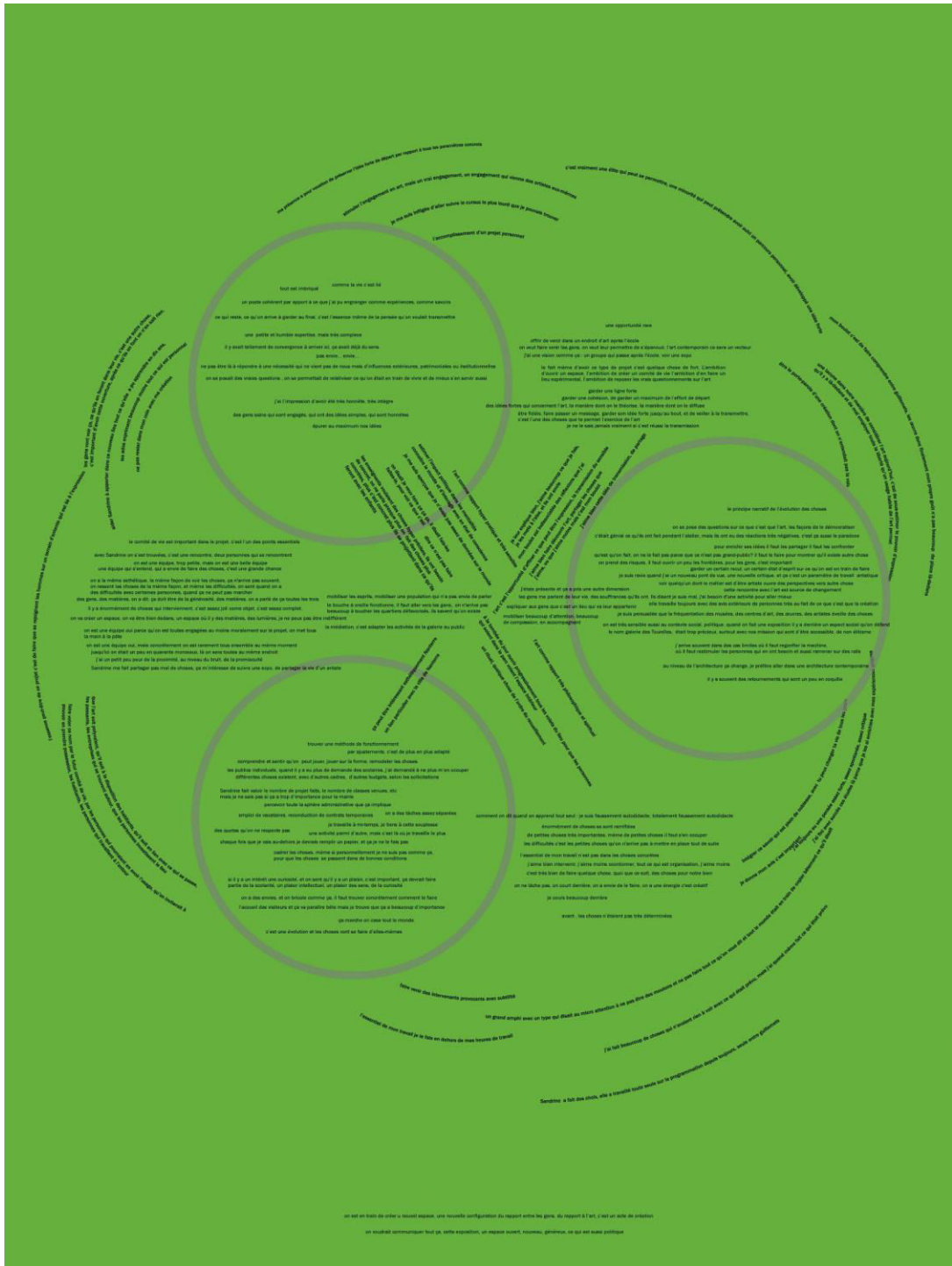


éventuelle d'installer par une intervention plastique les conditions de moins de partage autoritaire et de plus de partage égalitaire de la parole, lorsqu'il est reformulé en la question d'installer une écoute de plus grande qualité, prend une autre couleur : il se teinte de l'interrogation sur les conditions de ma responsabilité. Il ne s'agit plus tant de choisir, ou de permettre de choisir un type de partage : redonner la parole à ceux qui ne l'ont pas, redistribuer places et capacités de parler, ou même éduquer à une autre forme d'écoute plus ouverte. Ma responsabilité, d'où découlera la possibilité cherchée de plus de dialogique, concerne ma propre attitude face à ceux que je viens rencontrer. Plutôt que de les plonger dans une situation de laquelle ils devraient tirer des enseignements, en les regardant passivement se débattre entre les deux formes de partage mélangées que mon dispositif sensible a soigneusement entrelacées, si je veux réellement employer l'art à une forme d'éducation de l'écoute il me faut d'abord abandonner véritablement la position du maître savant pour celle du maître ignorant. Qui sait laquelle, de la parole qui sépare, discerne, autorise, hiérarchise ou de celle qui bruisse, se diffracte, se contredit, se tait, disparate et multiple, vaut mieux ? Selon les moments, selon les lieux, selon les interlocuteurs et leur histoire, selon le contexte, la réponse varie, et est toujours juste, et toujours fautive. Plutôt que de chercher à installer des conditions sensibles favorables au dialogique et critiques de l'autorité, il vaudrait mieux *chercher quelles conditions plastiques, sensibles et dynamiques favorisent l'expression et la réflexivité des uns et des autres sur leur propres modes de partages et leur dosage*. Un second champ de questions de recherche se dessine ici, qui pourraient être explorées conjointement par des artistes et des chercheurs en organisations. Il se peut que dans certains cas le dispositif présenté ici remplisse bien ce rôle – c'est arrivé. Il se peut aussi qu'il faille l'adapter, ou qu'il faille complètement l'abandonner. C'est dans beaucoup moins de savoir a priori quant aux conditions adaptées à un partage de la parole « bruisant », et beaucoup plus de collaboration pour la détermination et la mise en place de ces conditions, que je devrai désormais engager ma responsabilité sur un plan à la fois éthique, esthétique et politique. En somme, ce que je peux proposer, en tant qu'intervenant plasticien, est une forme d'expérience que mon 'public' soit en mesure de s'approprier ; en tant que "dialogicien", je dois veiller à ce qu'ils construisent eux-mêmes leur approche du bruisant et du dissensus, dans l'élaboration d'une expérience sensible qui leur

appartienne en propre et non comme une démonstration gratuite. « Choisir qui on écoute » est bien l'action politique par excellence, à condition que ce choix contribue à créer une forme esthétique comme équivalence au politique : c'est-à-dire dont la forme résulte de qui on écoute, mais dont la qualité résulte de la qualité de l'écoute. Il se dessine ici un troisième champ de recherches propre aux arts plastiques, qui revisiterait les notions de collaboratif, d'engagement et de critique : qu'est-ce que proposer une expérience sensible qui soit politiquement construite par le public ? Qu'est-ce qu'une action artistique d'éducation émancipatrice ? J'ai proposé ici un exemple d'éducation sensible de l'écoute, qui la rende consciente de son propre autoritarisme. Quels autres exemples pourraient être envisagés ?

Enfin, de ces repères naissent des pistes de travail à l'intersection de l'art et des organisations, de leurs pratiques croisées, et des relations entre les acteurs des deux univers. Que pourraient élaborer ensemble artistes et praticiens des organisations, pour mettre en pratique une attitude dialogique d'écoute dissensuelle ? Quelle forme pourrait prendre une telle écoute, et comment pourrait-elle s'inscrire dans le fonctionnement habituel de l'organisation, pour contribuer ainsi à son « humanisation » ? Quelle éducation pourrait être envisagée dans les contextes concrets, localement, et plus généralement ? Quelles relations avec les organisations et leurs acteurs en résulteraient, ou les construiraient ? C'est à répondre à ces dernières questions que mon activité prochaine se consacrera.

Sur les scènes de paroles, ma responsabilité esthétique ne deviendra politique qu'au moment où elle concernera non plus des choix fondés sur des motifs extérieurs au sensible, mais des choix inhérents au sensible lui-même : le régime esthétique dialogique réalisé dans mes installations et interventions ne rencontrera son éthique que lorsqu'il assumera et équilibrera toutes les dimensions du registre sensible du parlé et de l'écoute, depuis le bruisant de leurs dissonances jusqu'aux ambiguïtés du discernement : équilibre des formes plastiques immersives et des formes actionnables, balance des protocoles impératifs et ouverts, progressivité et dosage de l'exposition aux flux libérés par rapport aux flux régulés. Alors seulement mon art pourrait-il, en tant que régime esthétique dialogique, se construire au niveau politique.



**Illustration 83** : Philippe Mairesse, *Travail d'équipe*, modèle moléculaire de la co-crédation du secteur Arts Plastiques de la Ville de Nanterre, 2014. Œuvre ralisée à partir d'entretiens avec l'équipe de La Terrasse, Espace d'Art de la Ville de Nanterre, entre janvier et avril 2014. Dessin numérique, impression offset, huit tirages de 125 exemplaires sur papier Popset en huit couleurs. 68 x 98 cm.



On se pose  
des  
questions

**Illustration 84** : Philippe Mairesse, *Travail d'équipe*, détail. 2014. Dessin numérique, projection animée Powerpoint, dimensions variables.

## SOMMAIRE DETAILLE

Remerciements.....	7
<b>AVANT-PROPOS.....</b>	<b>13</b>
Où j'expose la transdisciplinarité de ma posture et de ce travail, entre pratique plastique, théorisation artistique, et théorie des organisations.	
<b>SECTION 1 - THEORISATION D'UNE PRATIQUE TRANSVERSALE.....</b>	<b>20</b>
<b>Chapitre Un : Premiers éléments d'enquête .....</b>	<b>21</b>
Introduction .....	21
Où je précise le cadre général de mon enquête sur les dimensions esthétiques, sensibles et politiques des scènes de partage de la parole.	
I - Premières pratiques insérées .....	23
I.1. - 1993 – Grore sarl et Grore Images.....	23
Où j'insère dans le marché commercial de l'image une agence de photographies trouvées dans la rue, pour y faire reconnaître leur valeur refoulée.	
I.2. - 1997 – Tangror : configurations de règles d'organisation .....	28
Où un dispositif de création de formes géométrique permet de questionner la règle et l'autorité.	
I.3. - 1998 – Accès Local et la Théorie des Périphéries Internes .....	33
Où je crée une structure dédiée à la discussion et à la confrontation des points de vue, qui me fait découvrir la gestion du collectif de travail, et où je fais mes débuts de théoricien de l'intervention dans les entreprises.	
I.4. - 2003 – Simulation, dispositif de partage de parole .....	39
Où je raconte la naissance du dispositif de création de scène de parole <i>Simulation</i> , et sa règle : « On choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on parle ».	
II. Intervenir dans une organisation.....	44
Où j'annonce la problématique politique de l'intervention artistique dans les organisations socio-économiques.	
II.1. - L'art et la recherche en organisation .....	45
Où je dresse un panorama ultra rapide et nécessairement tronqué d'un courant de recherches récent, en me concentrant sur ses avancées les plus significatives selon ma perspective des interventions artistiques.	
II.2. - Artistes et entreprises .....	49
Où je complète par un panorama plus détaillé de la théorisation artistique au sujet des interventions d'artistes dans les organisations.	
II.3.- La tendance historique vers un art inscrit dans le social.....	49
Où je parcours a grandes enjambées les développements chronologiques des divers courants de l'art inscrit dans le social, et où j'élève un monument à deux figures tutélaires, ancêtres des deux branches les plus fécondes de ce courant.	
II.4. - Critique politique de l'art inséré .....	59
Où j'aborde la question douloureuse de la validité de la posture critique des artistes pratiquant l'intervention dans les entreprises et organisations, et où je critique les analyses de quelques-uns des théoriciens de l'art les plus critiques sur ce point, pour conclure à la centralité de la notion de responsabilité.	
III - Reconstitution du paysage de 1998.....	65
Où je retrace le contexte idéologique de mes débuts.	
III.1. - L'esthétique relationnelle.....	66
Où je confronte les unes aux autres les diverses notions convoquées par cette théorie et par quelques autres penseurs de l'art, et en montre les apories et les impasses.	

III.2. - Le nouvel esprit du capitalisme .....	71
Où je me confronte, via le livre éponyme, à une analyse critique radicale de l'instrumentalisation inévitable de la critique par l'économique, et où la question de la « critique artiste » est mise bas.	
III.3. Sortir de l'impasse.....	75
Où je mets l'esthétique relationnelle à l'épreuve du nouvel esprit du capitalisme pour en démontrer les contradictions, et où je décris l'impasse élaborée dans les années 90 par ces deux perspectives croisées qui réduisent la capacité d'agir et de prendre part à des questions sociologiques ou subjectives, pour proposer de chercher des alternatives concrètes dans l'étude de pratiques artistiques insérées, dont la mienne.	
IV - Résultats escomptés.....	80
Où je dresse le tableau de mes objectifs, de ma méthode générale et d'une première hypothèse.	
<b><u>SECTION 2 – MISE EN SITUATION : ANALYSES DE CAS.....</u></b>	<b>85</b>
Où j'analyse en détail deux interventions dans des contextes organisationnels selon des perspectives phénoménologiques, politiques et sensibles.	
<b>Chapitre Deux - Partage.....</b>	<b>86</b>
Prologue .....	86
Où, partant de la compréhension intuitive de la notion de partage, je découvre deux polarités opposées du terme : la mise en commun et la division ; et où j'approfondis le sens de ces deux notions, et celui de la participation, sur les scènes de parole organisationnelles dans le monde du travail, selon la perspective sociale-constructionniste, pour voir apparaître la dimension politique comme la question de la balance entre les deux pôles.	
I. Dimensions éprouvées du partage.....	96
I.1. - Parts, parties, appartenance .....	96
Où je détaille le sentiment d'être-ensemble pour faire apparaître la notion de parts.	
I. 2. - Le partage comme qualité sensible et esthétique .....	97
Où je reprends les dimensions éprouvées du partage selon la perspective sensible et esthétique, et où je fais l'hypothèse d'un politique sensible du partage.	
II. Le partage dans la philosophie politique de Jacques Rancière.....	103
Où j'introduis Jacques Rancière, ou plutôt mon-Jacques-Rancière-personnel	
II.1. - Rupture de l'égalité .....	104
Où je décris comment l'égalité, sa déconsidération et sa réalisation sont au cœur de la pensée de Rancière.	
II. 2. - Éducation, politique, esthétique.....	106
Où le rapport entre politique et sensible naît du centrage sur l'égalité et sur le désir d'émancipation.	
II. 3. – Dissensus.....	109
Où la reconfiguration de l'évidence admise du monde sensible.	
II. 4. - Esthétique, 'aisthesis' .....	111
Où aisthesis désigne la capacité à percevoir, exprimer et partager une mise en ordre du monde possible, par rapport à d'autres, capacité esthétique également répartie qui fonde le politique ; et où le régime esthétique de l'art est défini comme le lieu exemplaire de cette capacité à mettre en ordre différemment le monde et sa perception, constituant ainsi un lieu du politique.	
III - Partage et litige.....	118
III. 1. - Les deux partages.....	118

<p>Où le partage se déploie selon un double sens, de communauté et de séparation, lorsqu'il est considéré comme une répartition en avoir-parts, plus ou moins juste, que le dissensus peut critiquer et reconfigurer.</p>	
III. 2. - Critique de la distribution.....	120
<p>Où la pesée comparative de la part bénéfique et de la part nocive est déséquilibrée par l'introduction d'une part incommensurable, qui mène à un autre type de compte plus juste, politique du partage du commun et non distribution de parts inégales.</p>	
III. 3. - Le partage dissensuel.....	123
<p>Où la dynamique du partage du commun se présente comme une circulation dans un schéma à quatre pôles, opposant sur ses diagonales l'ordre de la police à l'ordre du politique</p>	
III. 4. - Dynamique de passage d'un partage à un autre.....	125
<p>Où le politique est défini comme la remise en question incessante des distributions instituées.</p>	
III. 5. - Le partage de la parole.....	126
<p>Où la parole se présente comme le lieu premier de la lutte entre les deux formes de partage, inhérente au logos lui-même, et où le cheminement d'une distribution inégale vers un partage comme mise en commun se détaille en trois étapes : égalité dans le rapport au langage, fonction esthétique du logos comme mise en ordre du monde, compréhension partagée comme dissensus entre des mises en ordre possibles.</p>	
III. 6. - Mécontentement sur la scène de parole.....	131
<p>Où les lieux de discussion ne peuvent être que politiques car dissensuels, et où l'aïsthesis et l'esthétique, comme confrontation de logos ordonnateurs, constituent le litigieux inhérent à toute scène de parole, le premier partage du sensible, où les voix cherchent à s'entendre au sens de donner de l'attention à toute parole.</p>	
Conclusion.....	135
<p>Où je résume ma compréhension de la pensée de Rancière sur le partage et la parole, et où je détaille les questions qui en émergent : celle du silencieux de la scène, celle de la scène dissensuelle comme norme, celle du litige comme lieu d'entente.</p>	
<b>Chapitre Trois : Dispositif méthodologique.....</b>	<b>139</b>
I. Applicabilité de Rancière ?.....	139
<p>Où le passage par la pratique vise à mettre à l'épreuve la possibilité du passage d'un mode de partage autoritaire à un autre plus égalitaire, au moyen d'un dispositif particulier.</p>	
I. 1. - La notion de dispositif.....	141
<p>Où je compare la notion de dispositif foucauldien avec celle convoquée par Rancière de dispositif de subjectivation, et où je me demande comment concrètement de tels dispositifs existent et opèrent.</p>	
I. 2. - Dispositif littéraire ou expérimental ?.....	144
<p>Où je différencie les dispositifs proposés par Rancière, essentiellement littéraires, de ceux que je mets en place, expérimentaux et plastiques.</p>	
I. 3. - Applicabilité empirique.....	145
<p>Où j'annonce vouloir mettre à l'épreuve l'hypothèse de Rancière, que l'artistique et la plasticité jouent un rôle reconfigurateur politique ; et où je définis ma méthode comme empirique et descriptive.</p>	
II. Un Dispositif de rupture des habitudes.....	148
<p>Où je décris en détail mon dispositif Simulation et comment il opère.</p>	
II. 1. - « Breaching experiment ».....	155
<p>Où j'examine la rupture des habitudes introduite par mon dispositif et la distingue des expérimentations ethnométhodologiques dites « breaching experiments », qui montraient comment les acteurs tiennent fortement à l'ordre établi des choses et du sens, alors que la rupture que j'introduis cherche à critiquer l'ordre établi.</p>	

II. 2. - Premières approches.....	161
Où je décris quelques cas de rapport à l'autorité modifié par mon dispositif, et montre comment il crée de l'ouverture et une meilleure écoute de la parole de chacun.	
II. 3. - Retour de la violence .....	166
Où en même temps que l'ouverture vers l'autre les échanges expriment aussi de la souffrance, de la colère, de la violence, et où je décide d'étudier deux cas typique de cette émergence de violence à l'endroit où est proposée l'ouverture.	
III. - Méthode.....	170
III. 1. - La méthode comme recherche .....	170
Où je spécifie ma méthode <i>comme recherche</i> , en relation avec la méthode du maître ignorant de Rancière qui consiste en une re-lecture du texte social opérable par chacun : la méthode ne pré-existe pas à la recherche mais lui est consubstantielle, et fonctionne par associations, rapprochements, accidents.	
III. 2. - Déléguer l'expérimental à l'art.....	175
Où, pour détailler comment le caractère expérimental de ma recherche s'appuie sur ma pratique artistique, j'examine quelles formes d'art convoque Jacques Rancière dans sa méthode, et comment il leur accorde une qualité d'expérimentation pratique visant à reconfigurer la scène sociale et y introduire du dissensus.	
III. 3. - Ecrire l'écoute .....	181
Où ma méthode d'analyse des données est exposée en tant que mise à l'écoute de toutes les voix recueillies par l'expérimentation, pour en discerner le fil intérieur, dont suivre les entrecroisements, et où j'en déduis l'importance que prendront dans ma recherche les dessins, diagrammes, représentations visuelles de ces entrecroisements.	
III. 4. - Plasticité de l'écriture .....	187
Où je ne peux faire l'économie de penser la forme de mon écriture, qui participe pleinement de ma recherche par sa capacité plastique à se couler le long des méandres des différentes voix qu'il va me falloir suivre, et à s'en écarter pour des digressions apparentes qui ramènent mieux aux fils principaux : ce que j'appelle re-lire le vu.	
<b>Chapitre quatre - Le cas du colloque de Cerisy .....</b>	<b>190</b>
I - Configuration.....	190
I.1. - Départ pour Cerisy.....	190
Où un premier jeu de places et de rôle se dessine en filigrane.	
I.2. - Chambres et places.....	192
Où la question des places et des légitimités se précise.	
II. Chronique d'un échec annoncé .....	195
Où l'on s'apercevra que s'il suffit de rompre les règles pour produire un effet, le résultat n'est pas celui qu'on attend.	
II.1. - Le sensible de la disruption .....	196
Où je définis à quels signaux sensibles je m'attacherai afin de cerner les effets provoqués par la disruption des règles	
II.2. - Changer pour durer .....	198
Où je précise le contexte de mon intervention dans ce colloque.	
II.3. - Préparatifs .....	201
Où l'on découvre que la taille de la salle et de la table influent sur la qualité de la conversation.	
II.4. - Introduction au dispositif, essais .....	203
Où l'en entend les premiers rires, les premiers mots, les premiers silences.	
II.5. - La séance de discussions autour du dispositif .....	205
Où mon enquête reconstitue minute par minute les événements qui ont émaillé cette discussion, dont deux en particulier : la prise de contact entre une jeune femme et un homme mûr, et le monologue du hollandais.	
II.6. - L'après-séance .....	211



Ou comment un certain Milgram que je ne souhaitais pas faire intervenir dans cette thèse y fait son entrée malgré moi.	
III. Discussion .....	212
Où je tente de comprendre pourquoi l'expérience est qualifiée par les participants de non-sens, d'ineptie absurde et idiote, et improductive, et comment leurs corps l'expriment, avec leurs voix jouant le rôle de voies d'accès vacantes ou encombrées.	
III. 1. - Le contournement de la règle .....	217
1.1. Le concours de reconnaissance .....	217
Où il apparaît que les participants de Cerisy perçoivent la règle « on choisit qui on écoute » comme une injonction à distribuer la légitimité de la parole.	
III.1.2. Le monologue du hollandais.....	223
Où la deuxième partie de la règle (ne pas choisir à qui on s'adresse) est retournée par le monologue du hollandais en la règle du pouvoir médiatique (être écouté de tous).	
III. 2. - La dimension sensible .....	229
III. 2. 1. Parole et légitimité.....	229
Où la dimension terrifiante du dispositif est expliquée par un participants comme liée à l'incomplétude insupportable de la parole.	
III. 2. 2. Places et délimitations.....	232
Où la distribution de légitimité se voit portée par une organisation des frontières dans l'espace sensible en même temps que par un désir d'empathie des sens.	
IV - Conclusion.....	235
Où je dresse un premier tableau de l'écoute et de l'adresse propres à l'autorité sur les scènes de parole, fondé sur la rassurance apportée par le pacte de domination, et une conception hors-langage de la compréhension entre les êtres.	
<b>Chapitre cinq - Le cas du colloque Making Sense.....</b>	<b>244</b>
Où je donne une brève pièce théâtrale à deux personnages, telle qu'elle s'est jouée sur la scène de ma seconde expérimentation.	
I. La naissance du conflit.....	247
Où les deux protagonistes, tels des pétroliers géants, se déroutent tour à tour pour mieux entrer en collision, et où j'écarte de premières explications possibles, culturelles ou organisationnelles.	
II. Les postures du conflit .....	256
II.1. - Le détour ethnométhodologique .....	256
Où je considère chacun des protagoniste comme membres de groupes caractérisés par leurs manières de voir.	
II.2. - Les corps et les mots.....	259
Où le régime sensible de la conversation se différencie sensiblement du précédent, et m'amène à me sentir comme l'exclu du bocal où nagent les poissons.	
II.3. - Conflit de notions.....	265
Où je poursuis l'approche ethnométhodologique pour cerner les conventions tacite <sup>265</sup> incompatibles suivies par les protagonistes, qui apparaissent liées à différentes conceptions de l'art, de la hiérarchie, de la communauté et du faire-sens.	
II.4. - Ligne de fracture .....	277
Où j'explore l'impossibilité de partage entre le "faire-sens" et le "donner-sens", qui se cristallise autour de la question de la limitation des usages de la parole.	
II.5. - Conclusion temporaire.....	282
Où une première ligne de séparation entre partage autoritaire et partage égalitaire est tracée, en tant que ligne de "partage du sensible" et où les logiques internes aux deux formes de partage sont approximativement déterminées.	
III - Géographie conceptuelle du conflit .....	285
Où j'expose d'abord comment le le tracé de cartes permet de comprendre des dynamiques plus que des positions.	

III.1. - Logique et déplacements conceptuels opérés par H.....	288
Où l'on suit les déplacement de l'un des protagonistes sur la carte mentale du conflit.	
III.2. - Logique et déplacements conceptuels opérés par B.....	297
Où l'on suit le second protagoniste, dont les déplacements croisent le premier sans le rencontrer.	
III.3. - Logique(s) générale(s) du comité d'organisation .....	305
Où j'étend la carte mentale aux protagonistes éloignés de la scène du conflit, pour l'affiner, en compilant l'ensemble de leurs communications électroniques durant les six mois précédents.	
III.4. - Zones de malentendus .....	311
Où les cartes dressées permettent de discerner les contours des questions en jeu dans le conflit, qui concernent la nature de la conversation, la manière de faire-sens, le rôle des individus dans un groupe, et où deux formes d'écoute sont convoquées.	
III.5 - Géographie complète des notions clés mises en jeu par les membres du comité d'organisation du colloque « Making Sense » .....	319
Où je synthétise les cartographies établies en une seule géographie, à laquelle je fais subir quelques transformations homologiques, qui me mènent à une œuvre de poésie visuelle sociologique.	
IV. Conclusions .....	327
Où les déplacements conceptuels des protagonistes du conflit s'avèrent suivre les deux logiques des partages autoritaires et égalitaires, en tension entre quatre pôles : régulation, empathie, signification et dialogisme, et divergent essentiellement sur le point de l'incommunication langagière.	
V. Annexe au chapitre Cinq .....	331
Où l'altercation entre les protagonistes est donnée dans sa version originale, en langue anglaise.	

### **SECTION 3 – PRENDRE POSITION .....** **335**

<b>Chapitre 6 – La parole vive, entre police et politique .....</b>	<b>336</b>
I – Politique contre police du partage de la parole .....	344
Où j'expose comment la logique du partage autoritaire consiste en une circulation entre trois polarités : régulation, signification et empathie.	
I.1. - Le dialogique comme émergence hors de la police .....	344
Où le politique apparaît comme la complexification de la dimension policière et consensuelle, d'où émerge la possibilité de donner du sens par la prise en compte du dissensus.	
I.2. - Fragilité et contradiction du dispositif dialogique .....	346
Où deux dangers menacent l'élévation au-dessus de la linéarité ordinaire : l'éphémère de l'élévation, et la résilience de la linéarité, ce qui explique pourquoi le renversement du partage autoritaire peut se retourner en renversement du partage égalitaire.	
I.3. - Le risque de la parole .....	352
Où la fragilité du passage au partage égalitaire est compris comme la fragilité inhérente à la parole en soi, et l'autorité comme le rempart contre cette fragilité.	
I.4. - Problématisation : la difficulté des dispositifs instituant le partage dialogique .....	359
Où mon hypothèse sur la possibilité de renverser le partage autoritaire par des dispositifs artistiques est circonscrite par la question de la dimension sensible de la parole, et par l'opposition de deux modalités artistiques, l'empathique et la disruptive.	
II – Le sensible de la parole.....	361
II.1. - Le dissensuel de la parole .....	361
Où je m'aperçois que la parole, qui n'est mienne qu'au moment où elle m'échappe, comporte en elle-même la dimension d'étrangeté à soi en quoi réside le dissensus.	
II.2. - Le parlé et l'écoute .....	366

Où je considère comment le dissensuel de la parole réside dans sa dimension parlée en laquelle se rejoignent sonorité et sens, inséparables de l'écoute.	
II.3. - Ecouter le dissensuel .....	368
Où la question de la parole et de son partage commence à se transformer en la question de l'écoute et de sa qualité double d'écoute séparatrice et d'écoute englobante.	
II.4. - Le bain social de la parole bruissante.....	372
Où la qualité bruissante est distinguée du bruyant, et explorée comme nécessitant une écoute mutuelle attentive, et où je détecte l'absence d'une telle qualité d'écoute signalant l'autoritarisme dans mon propre dispositif, et dans mon texte, ce qui m'amène à y introduire des voix autres que la mienne.	
III – Vues d'artistes sur l'écoute et le bruissant.....	380
Où l'on voit certains artistes se focaliser sur l'effort individuel que demande l'exercice du discernement dans le cours de la conversation, pour questionner l'unité apprenante de la parole, alors que d'autres se concentrent sur l'esthétique sociale du disparate et du foisonnant, et sur la plasticité de la parole en tant que son pouvoir formateur, pour fonder une esthétique politique par l'éducation de l'écoute.	
III.1. - Sensible de l'écoute .....	397
Où je localise dans l'écoute la qualité dialogique d'incorporation de l'hétérogène par la reconnaissance de l'Autre au sein du même.	
III.2. - Dispositif d'écoute 1 : dialogisme interne.....	404
Où la qualité dialogique de mon dispositif s'exprime dans l'hétérogénéité des voix qui s'y croisent et des productions textuelles, visuelles et sonores qui en résultent.	
III.3. - Politiser la scène de parole.....	407
Où la dimension sensible de la parole, parce qu'elle contient à la fois la possibilité autoritaire du discernement et la possibilité égalitaire de l'écoute du bruissant, s'avère coïncider avec sa dimension politique.	
III.4. - Dispositif d'écoute 2 : dialogisme externalisé.....	410
Où la forme de mon dispositif et sa plasticité expriment de manière externalisée le dialogisme interne à la scène de parole qu'il génère.	
III.5. - Questions de responsabilité .....	417
Où la convocation simultanée du discernement et bruissement, dans une visée d'éducation de l'écoute, s'avère une responsabilité délicate, esthétique et politique, envers les participants.	
III.6. - Eduquer l'écoute par l'art.....	422
Où j'examine quelques exemples de pratiques artistiques, dont les miennes, et comment elles tentent d'instaurer une écoute spécifique indifférenciée, qui comporte en soi la possibilité de dérive autoritaire.	
III.7. - Ethique de l'éducation esthétique .....	434
Où d'autres exemples me permettent de comprendre en quoi la difficulté de l'attention à Autrui sans le réduire autoritairement constitue précisément la dimension éthique partagée de la responsabilité esthétique politique.	
IV. Conclusion : dimension politique de l'expérience sensible des scènes de parole.....	444
Où je conclus par la proposition d'une forme d'art éducative, dont la capacité émancipatrice repose sur l'incitation à écouter la dissonance et y discerner du sens, sans pour autant croire savoir ce qui est à écouter, forme d'art qui permettrait de dépasser l'opposition police-politique.	
<b>CONCLUSION, AUTO-CRITIQUE ET OUVERTURES.....</b>	<b>450</b>
Où je résume mon enquête en pointant l'autoritarisme inévitable de toute écoute et la nécessité de considérer la puissance liante du dissensus, où je dessine quelques pistes de recherches ultérieures et où mon auto-critique ouvre sur un repositionnement de ma pratique personnelle, mieux à même de mobiliser et d'équilibrer deux types de formes	

plastiques, les une immersives et les autres actionnables, accompagnant deux types de protocoles participatifs, les uns impératifs, les autres ouverts.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

### ŒUVRES PERSONNELLES

Illustration 1 : Photographie trouvée, fragments déchirés et rassemblés.....	25
Illustration 2 : Glore Images, logo de l'agence.....	25
Illustration 3 : Glore Images, Théâtre des Amandiers, Nanterre, 2004.....	27
Illustration 4 : Glore Images, affiche pour le spectacle « le Pont », Théâtre des Amandiers, Nanterre, 2004.....	27
Illustration 5 : Philippe Mairese, <i>Tangror Colette Besson</i> , 2012.....	29
Illustration 6 : Philippe Mairese, <i>SolX</i> , documentaX, Kassel, 1997.....	30
Illustrations 8 à 11 : Philippe Mairese, <i>SolGarouste</i> , 1996.....	32
Illustration 12 : Rencontre Accès Local du 01/07/1998.....	33
Illustration 13 : Rencontre Accès Local (1998-1999, date indéterminée.....	34
Illustration 14 : Philippe Mairese, <i>Organigramme</i> , 1999.....	35
Illustration 15 : Accès Local, <i>Périphéries Internes</i> , 2002.....	37
Illustration 16 : Accès Local, <i>Simulation prototype 1.0</i> , détails, 2002.....	41
Illustration 17 : Accès Local, <i>Simulation 05/12/2002</i> .....	41
Illustration 18 : Accès Local, <i>Simulation, prototype 1.0.</i> , 2003.....	42
Illustration 19 : Accès Local, <i>Simulation 16/02/2003</i> .....	42
Illustration 20 : Accès Local, <i>Simulation 27/01/2010</i> , ING Direct, Paris.....	43
Illustration 21 : Accès Local, <i>Simulation 23/06/2009</i> , Maison du Danemark, Paris.....	43
Illustration 22 : Accès Local \ Mathias Delfau \ Philippe Mairese, <i>FreskWeb</i> , 2004.....	44
Illustration 24 : Accès Local, <i>Simulation Octopus</i> , connecteur central.....	148
Illustration 25 : Accès Local, Installation du dispositif.....	149
Illustration 26 : Accès Local, Console individuelle et son sélecteur rotatif.....	149
Illustration 27 : Accès Local, <i>Simulation 23/07/2004</i> .....	150
Illustration 28 : Accès Local, <i>FlashBribes 09/09/10</i> .....	207
Illustration 29 : Philippe Mairese, <i>L'enjeu du débat</i> , 2014.....	220
Illustration 30 : Philippe Mairese, <i>Je suis sur vous</i> , 2012.....	221
Illustration 32 : Accès Local, <i>Simulation 20/10/2010</i> . Colloque Making Sense, Institut Telecom, Paris.....	264
Illustration 35 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du sens</i> , esquisse, 2012.....	308
Illustration 36 : Philippe Mairese, <i>Cartographie des zones conceptuelles du conflit</i> , 2012.....	309
Illustration 37 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> , esquisse, 2012.....	310
Illustration 38 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> , 2012.....	324
Illustration 39 : Philippe Mairese, <i>Reversal</i> , 2012.....	333
Illustration 40 : Philippe Mairese, <i>Kill the flow</i> , 2012.....	334
Illustration 41 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> (la régulation), 2012.....	338
Illustration 42 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> (la signification), 2012.....	340
Illustration 43 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> (l'empathie), 2012.....	341
Illustration 44 : Philippe Mairese, <i>Quadrilobe du Sens</i> (le dialogique), 2012.....	343
Illustration 45 : Accès Local, <i>Simulation 09/10/2010</i> .....	349
Illustration 58 : Accès Local, <i>Bribes de</i> , sessions du 29/0/2006 et du 04/12/2003.....	406
Illustration 59 : Accès Local, <i>Flash Bribes</i> .....	407
Illustration 60: Accès Local, <i>Octopus</i> .....	411
Illustration 61: Accès Local, <i>Simulation prototype 1.0</i> , détail.....	411
Illustrations 62 a et 62 b : Accès Local\Mathias Delfau, <i>Web 12.0</i> , 2010.....	412
Illustration 63 : Accès Local\Philippe Mairese, <i>Score Model</i> , 2003.....	413

Illustration 64 : Accès Local\Philippe Mairesse, <i>You choose who you listen to</i> , dessin numérique, 5,5x5 cm. 2009 .....	413
Illustration 65 : Accès Local\Mathias Delfau\Philippe Mairesse, <i>Toile de Jouy 12.0</i> , 2003.....	414
Illustration 66 : Accès Local\Mathias Delfau\Philippe Mairesse, <i>Toile de Jouy 12.0</i> , 2003. Accès Local\Philippe Mairesse, <i>Pouf 12.0</i> .....	415
Illustration 67 : Accès Local, Installation du premier prototype en version d'archive ....	416
Illustration 68 : Accès Local, Une console et son sélecteur circulaire .....	416
Illustration 69 : Accès Local, <i>Flash Bribes</i> , 20/10/2010, colloque Making Sense. ....	417
Illustration 70 : Accès Local, <i>Simulation 20/09/2009</i> . Extrait sous-titré de l'enregistrement vidéo. ....	419
Illustration 76 : Philippe Mairesse, <i>Trouvaille clichés divers</i> , 29/01/2013 .....	437
Illustration 77 : Philippe Mairesse, <i>Trouvaille photomaton</i> , 27/04/2014.....	437
Illustration 78 : Philippe Mairesse, <i>Trouvaille tirage 10x15 cm</i> , 16/01/2013. ....	437
Illustration 79 : Philippe Mairesse, <i>Trouvaille photomatons</i> , 19/10/2013 .....	437
Illustration 80 : Philippe Mairesse, <i>Trouvaille diapositives</i> , 10/05/2014 .....	437
Illustration 81 : Gore Images, Diapositive trouvée, 17/02/2013.....	439
Illustration 82 : Gore Images, <i>Sans titre</i> . 2014.....	440
Illustration 83 : Philippe Mairesse, <i>Travail d'équipe</i> , 2014.....	474
Illustration 84 : Philippe Mairesse, <i>Travail d'équipe</i> , détail, 2014.....	475

## AUTRES ŒUVRES

Illustration 7 : Büro X, Hamburg / Carl von Ommen, logo de la documentaX. ....	30
Illustration 23 : page du site <i>Organizational art summit</i> (oa) hébergé sur la plateforme <i>saloon.dk</i> .....	57
Illustration 31 : Ashley Bickerton, <i>Seascape : Transporter for the wastes of its own construction n°1</i> , 1989 .....	250
Illustration 33 : œuvres de L. (gouaches) .....	268
Illustration 34 : Sophie Calle, <i>Pas pu saisir la mort</i> , vidéo 11 mn, 2007. ....	269
Illustration 46 : Geneviève Cadieux, <i>Hear me with your eyes</i> , 1989 .....	364
Illustration 47 : Carton d'invitation à l'exposition <i>Language to be looked at/Things to be read</i> , 1967 .....	369
Illustration 48 : Pierre Huygue, <i>Dubbing</i> , 1996 .....	374
Illustration 49 : Hugo Ball au Cabaret Voltaire, 1916.....	381
Illustration 50 : Hugo Ball, <i>Karawane</i> , poème, 1917. ....	381
Illustration 51 : Vito Acconci, <i>Hand and Mouth</i> , mai 1970 .....	382
Illustration 52 : Vito Acconci, dans la revue <i>0 to 9</i> , 1969-1970.....	382
Illustration 53 : Thomas Hirschorn, <i>Flamme éternelle</i> , Palais de Tokyo, 25.04.14 – 23.06.14. ....	385
Illustration 54 : Gary Hill, <i>Disturbance (among the jars)</i> , 1988. ....	387
Illustration 55 : Marcel Broothaers, <i>Ne dites pas que je ne l'ai pas dit</i> , 1974 .....	388
Illustration 56 : Yann Toma, <i>Procédure de rappel</i> , Les Brasseurs, Liège, 2004.....	390
Illustration 57 : Joseph Beuys, <i>Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt</i> [Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort], 1965. ....	396
Illustration 71 : L' <i>Encyclopédie de la Parole</i> , site internet, 2014 .....	424
Illustration 72 : Marcel Duchamp, <i>Erratum musical</i> , 1913.....	426
Illustration 73 : Andrew Forge, <i>The Silence of Marcel Duchamp</i> , 1965.....	426
Illustration 74 : Tino Seghal, <i>These Associations</i> , Tate Turbine Hall, 2012.....	432
Illustration 75 : Franck Leibovici, <i>Mini-Opéra pour non-musiciens</i> , 2012 .....	433

## FIGURES

Figure 1 - Espace sémantique du mot « appartenir » .....	101
Figure 2 - Espace sémantique du mot « partage » .....	102
Figure 3 - Triangle éducation-esthétique-politique chez Rancière. ....	108
Figure 4 - Passage de l'utile au juste par le carré des contraires.....	120
Figure 5 - Réduction du carré au bipôle de la justice comptable. ....	121
Figure 6 - Passage de l'équilibre comptable nuisible-utile à la dynamique politique- police. ....	125
Figure 7 - La méthode programmatique de l'égalité. ....	138
Figure 8 - Cartographie conceptuelle de la posture occupée par H. ....	289
Figure 9 - Logique des déplacements conceptuels opérés par H. ....	294
Figure 10 - Cartographie conceptuelle de la posture de B.....	303
Figure 11 - Logique des déplacements conceptuels opérés par B.....	304
Figure 12 - Champ conceptuel du conflit Making Sense.....	313
Figure 13 - Géographie complète des notions clés mises en jeu lors du conflit. ....	319
Figure 14 - Déplacements des sens et de la signification dans la géographie générale du conflit. ....	321
Figure 15 - Le dialogisme occupe l'espace libéré par la coïncidence de la sensorialité et de l'empathie.....	322
Figure 17 - Disposition complète des concepts utilisés par les protagonistes du colloque Making Sense. ....	323
Figure 18 - Les trajectoires de H. et B. dans la géographie du conflit redessinée.....	326
Figure 19 - Les dimensions du politique et de la police dans le partage de la parole. .	337
Figure 20 - Le cadrant de la régulation policière.....	339
Figure 21 - Le cadrant de la signification et de la vérité.....	339
Figure 22 - Le cadrant de l'empathique corps collectif.....	342
Figure 23 - Le passage à la dimension complexe par le dialogisme.....	344
Figure 24 - Le dépliement par le dissensus de la linéarité organisationnelle .....	344
Figure 24 - Tableau comparatif des deux modes de partage de la parole en pratique.	359

## INDEX DES NOTIONS

### A

Affrontement, 86, 93, 184, 251, 252, 254, 256, 286, 287, 293, 303, 313, 348, 360, 377, 467  
Aisthesis, 9, 111, 113, 116, 119, 130, 131, 136, 137, 397, 435, 466  
Altérité, 90, 292, 293, 301, 315, 320, 327, 329, 330, 345, 346, 354, 366, 370, 387, 392, 401, 403, 408, 443, 453, 455, 456, 458, 460, 461, 464, 465, 469  
Appartenance, 9, 90, 91, 96, 97, 100, 172, 215, 254, 272, 356, 410  
Auteur, 23, 24, 26, 56, 64, 65, 67, 69, 77, 115, 170, 172, 209, 231, 306, 354, 391, 428, 434, 463  
Autoritarisme, 3, 326, 351, 375, 377, 379, 408, 418, 420, 451, 454, 460, 461, 463, 464, 470, 473

### B

Breaching, 115, 156, 157, 158, 159, 241, 325, 351  
Bruissant, 3, 11, 371, 372, 374, 376, 378, 380, 386, 389, 390, 395, 396, 399, 405, 408, 409, 410, 413, 417, 418, 420, 421, 423, 425, 426, 432, 433, 434, 436, 444, 445, 446, 447, 452, 456, 457, 458, 459, 460, 463, 464, 465, 466, 469, 471, 472, 473  
Bruit, 86, 110, 131, 183, 232, 235, 241, 357, 367, 368, 373, 374, 375, 376, 377, 379, 397, 408, 409, 410, 421, 423, 427, 444, 447, 451, 452, 457, 464

### C

Collaboratif, 453, 463, 473  
Complexité, 16, 36, 56, 244, 252, 290, 324, 344, 347, 375, 470  
Consensus, 62, 110, 111, 118, 119, 122, 124, 127, 130, 135, 137, 147, 158, 159, 174, 184, 187, 198, 274, 275, 283, 340, 342, 345, 357, 367, 409, 434, 449, 454, 456, 459, 461  
Critique artiste, 3, 13, 45, 48, 54, 59, 71, 72, 422, 445, 465

### D

Dépossession, 100, 274, 275, 368, 455, 456, 458, 459, 462, 463  
Désir, 22, 33, 50, 89, 133, 232, 281, 297, 298, 299, 300, 304, 309, 326, 329, 345, 352, 353, 363, 367, 389, 390, 470  
Dialogisme, 3, 11, 314, 316, 320, 321, 322, 324, 325, 327, 329, 344, 345, 347, 355, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 408, 410, 411, 418, 451, 462, 464, 465, 466  
Discernement, 3, 270, 372, 375, 376, 378, 383, 386, 387, 389, 390, 391, 397, 405, 408, 409, 410, 416, 417, 418, 419, 421, 427, 429, 434, 436, 445, 446, 447, 448, 458, 459, 461, 463, 464, 465, 466, 467, 473

Dispositif, 3, 9, 10, 11, 15, 19, 26, 28, 39, 40, 44, 139, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 160, 161, 163, 164, 165, 169, 185, 188, 191, 194, 195, 196, 200, 201, 203, 204, 205, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 223, 225, 227, 228, 229, 232, 235, 236, 237, 240, 241, 242, 244, 246, 252, 253, 261, 278, 279, 280, 281, 288, 290, 292, 296, 297, 299, 300, 303, 316, 326, 346, 348, 349, 351, 352, 360, 361, 363, 365, 371, 372, 374, 377, 378, 404, 405, 409, 410, 411, 412, 413, 416, 418, 420, 432, 436, 442, 451, 453, 454, 467, 468, 469, 471, 472  
Dissensus, 3, 30, 103, 104, 107, 108, 109, 112, 114, 116, 117, 119, 127, 130, 132, 134, 135, 139, 171, 172, 173, 174, 176, 180, 184, 187, 189, 255, 283, 318, 328, 330, 336, 337, 343, 344, 345, 347, 348, 351, 354, 359, 366, 367, 383, 392, 393, 409, 421, 427, 442, 446, 447, 453, 454, 455, 456, 459, 462, 463, 466, 469, 472

### E

Ecoute, 3, 8, 10, 11, 22, 40, 54, 134, 140, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 161, 162, 164, 165, 166, 170, 173, 181, 183, 196, 204, 205, 206, 209, 211, 212, 214, 217, 218, 220, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 251, 252, 264, 277, 278, 282, 285, 291, 292, 293, 297, 299, 306, 315, 316, 318, 319, 325, 327, 328, 329, 330, 336, 342, 348, 349, 350, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 370, 371, 373, 374, 375, 377, 379, 380, 386, 388, 389, 397, 398, 399, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 410, 411, 415, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 429, 433, 434, 436, 442, 443, 444, 447, 450, 451, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466, 468, 469, 471, 472, 473  
Education, 3, 11, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 114, 122, 128, 129, 356, 422, 434, 435, 443, 444, 445, 447, 455, 458, 459, 460, 463, 464, 466, 469, 472, 473  
Éducation esthétique, 3, 11, 106, 114, 129, 434, 435, 459  
Égalité, 9, 50, 80, 81, 86, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 116, 117, 119, 127, 129, 130, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 142, 143, 144, 147, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 258, 317, 318, 328, 330, 336, 337, 351, 361, 362, 365, 374, 391, 392, 398, 403, 421, 434, 435, 445, 447, 450, 454, 457, 463, 469  
Émancipation, 69, 86, 90, 104, 106, 107, 109, 117, 122, 128, 129, 140, 142, 171, 174, 176, 197, 237, 239, 285, 314, 329, 347, 355, 361, 384, 385, 392, 402, 408, 421, 432, 433, 445, 457, 470  
Entreprise artiste, 3, 13, 23, 61, 180, 391  
Esthétique politique, 3, 82, 103, 114, 181, 464



Ethique, 3, 18, 53, 117, 160, 302, 320, 361, 435,  
441, 442, 443, 444, 450, 451, 462, 466, 469, 472,  
473

Ethnométhodologie, 18, 156, 157, 159, 375

Étranger, 125, 183, 264, 265, 346, 349, 355, 364,  
365, 399, 401, 404, 463

Exclusion, 63, 79, 87, 122, 131, 143, 169, 171, 263,  
265, 283, 306, 312, 313, 316, 322, 325, 328, 337,  
345, 354, 359, 365, 372

## F

Faire-sens, 244, 247, 248, 251, 252, 253, 257, 270,  
272, 278, 279, 285, 290, 293, 294, 303, 307, 311,  
312, 314, 316, 318, 321, 324, 328, 329, 345, 358,  
468

Flux, 51, 54, 78, 181, 183, 215, 260, 291, 293, 363,  
367, 398, 429, 447, 467, 473

Formes de vie, 136, 179, 258

## G

Grain de la voix, 188, 261, 265, 366, 371, 372, 461

## H

Hiérarchie, 105, 109, 111, 116, 128, 133, 153, 161,  
165, 170, 180, 192, 194, 235, 271, 274, 276, 305,  
318, 322, 323, 326, 329, 337, 347, 372, 403, 405,  
422, 424, 428, 436, 437, 439

## I

Incomplétude de la parole, 188, 279, 300, 352, 353,  
356, 358, 389, 399, 403, 453, 463

Interaction, 48, 65, 89, 93, 249, 269, 281, 297, 298,  
299, 300, 302, 303, 347, 356, 358, 359, 363, 380,  
423, 430, 462

## J

Jeux de pouvoir, 22, 47, 254, 255, 288, 354, 454,  
465

## L

Leader, 51, 190, 236, 237, 273

Légitimité, 10, 26, 27, 99, 229, 233, 242, 336, 372,  
441, 454

## M

Malentendu, 219, 250, 311, 318, 326

Management, 14, 15, 17, 34, 45, 48, 58, 72, 74, 91,  
94, 114

Mésentente, 21, 22, 23, 95, 131, 134, 135, 137

## N

Nonsense, 213, 214, 239, 241, 366, 372, 397, 405,  
459

## P

Parlé, 11, 112, 136, 174, 175, 225, 244, 299, 366,  
372, 374, 383, 393, 395, 409, 422, 423, 448, 455,  
456, 458, 462, 464, 465, 466, 469, 473

Partage du sensible, 3, 39, 83, 103, 106, 107, 110,  
111, 114, 116, 118, 119, 126, 133, 136, 137, 143,  
147, 159, 172, 196, 198, 258, 285, 325, 338, 347,  
362, 372, 420, 427

Participatif, 191, 200

Parts, 83, 94, 96, 107, 111, 119, 120, 122, 123, 124,  
125, 126, 127, 128, 172, 239, 285, 330, 336, 338,  
341, 346, 353, 356, 362, 372, 435, 463, 465

Plasticité, 30, 146, 187, 188, 360, 361, 393

Poétique, 28, 71, 134, 360, 423, 440

Polyphonie, 357, 386, 393, 424

Protocole, 24, 153, 360, 389, 390, 391, 430, 443

## R

Renversement, 52, 104, 196, 197, 235, 237, 238,  
240, 244, 253, 293, 294, 348, 349, 350, 351, 361,  
379, 417, 451, 471

Responsabilité, 3, 11, 23, 65, 94, 167, 169, 277, 278,  
417, 420, 421, 432, 451, 459, 462, 468, 470, 471,  
473

## S

Séparation, 74, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 99, 118, 122,  
132, 134, 168, 169, 184, 247, 327, 336, 345, 347,  
367, 370, 373, 399, 408, 409, 433, 453, 455

Silence, 136, 137, 183, 205, 207, 213, 223, 225, 236,  
237, 238, 240, 273, 274, 284, 316, 364, 365, 377,  
419, 425, 427, 428, 429, 433, 435, 440, 445, 446,  
448, 459, 461, 464

Subjectivation, 71, 80, 93, 142, 143, 145, 171, 172,  
173, 356, 408

## V

Violence, 10, 141, 166, 169, 245, 246, 248, 253,  
269, 277, 278, 283, 289, 291, 293, 294, 300, 301,  
302, 303, 306, 313, 315, 316, 326, 331, 332, 360,  
451, 470

## INDEX DES NOMS PROPRES

### A

ABRAMOVIC (Marina), 46  
ACCONCI (Vito), 381, 382  
ADORNO (Théodore W.), 28, 59, 73, 74  
AGAMBEN (Giorgio), 142  
ALLOWAY (Lawrence), 99  
ALTER (Norbert), 93  
ALTHUSSER (Louis), 67, 104, 106  
ALVESSON (Mats), 94  
AMARIGLIO (Jacques), 54  
ANZIEU (Didier), 367  
ARCHIMEDE, 260  
ARCIMBOLDO (Giuseppe), 192  
ARDENNE (Paul), 53, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71  
ARNDT (Mathias), 30  
ATKINSON (Terry), 369

### B

BAINBRIDGE (David), 369  
BAKHTINE (Mikael), 46, 318, 364, 400, 401, 449, 463  
BALDWIN (Michael), 369  
BALL (Hugo), 381  
BANES (Sally), 383  
BARBIER (Didier), 25  
BARONIAN (Marie-Claude), 196  
BARRIENTOS (Rose-Marie), 13, 45  
BARRY (Daved), 46, 56  
BARTHES (Roland), 92, 188, 366  
BASBAUM (Ricardo), 186  
BATAILLE (Georges), 88  
BATESON (Gregory), 375  
BAUDRILLARD (Jean), 14  
BAXTER (Iain), 51, 54, 56  
BECKER (Howard), 25, 26, 403  
BEJEAN (Pascal), 27  
BENJAMIN (Walter), 50  
BERNOUX (Philippe), 45  
BERREBI (Sophie), 131  
BERRY (Joséphine), 55  
BERTHOZ (Alain), 342  
BICKERTON (Ashley), 249, 250  
BION (Wilfred), 367  
BIRDWHISTELL (Ray), 375  
BISHOP (Claire), 463  
BLOCHER (Sylvie), 146, 177, 362  
BOIS (Yve-Alain), 37, 50  
BOJE (David), 94  
BOLMAIN (Thomas), 143  
BOLTANSKI (Luc), 63, 66, 72, 75, 76, 77  
BOOGAARD (Oscar van den), 383  
BORTOLOTTI (Frederic), 27  
BOURDIEU (Pierre), 25, 444  
BOURRIAUD (Nicolas), 53, 66, 67, 68, 69, 76, 77, 78, 398  
BOUSQUET (Aurélie), 13  
BOYER (Charles-Arthur), 53

BRADLEY (Will), 58  
BRAQUE (Georges), 49  
BRECHT (Bertold), 177  
BRELLOCHS (Mari), 54  
BROOKES (Mike), 199  
BROOThAERS (Marcel), 388  
BRUGGEMAN (Frédéric), 15  
BUCHLOH (Benjamin), 50, 56  
BUCKNER (Georges), 46  
BURCH (Noël), 179  
BURNS (Lawrence), 93  
BUTLER (Judith), 237, 402

### C

CABANNE (Pierre), 428  
CADIEUX (Geneviève), 364  
CAGE (John), 427, 429, 446  
CALLE (Sophie), 268, 269  
CARR (Adrian), 46  
CASADO (Rosa), 199  
CEGARRA (Miguel), 460  
CERTÉAU (Michel de), 175, 395  
CHERRY (Colin), 377  
CHEVALIER (Pauline), 381, 383  
CHEVRIER (Jean-François), 28, 50, 56, 59  
CHIAPELLO (Eve), 63, 66, 72, 75, 76, 77  
CHILDERS (Joseph W.), 54  
CHOTTIN (Ariel), 300  
CLARK (Lygia), 50  
CLEGG (Steward), 46  
CLOT (Yves), 93, 401, 465  
CLOUGH (Patricia), 46  
COËLLIER (Sylvie), 50  
COHEN (Jacques), 394, 395  
COMBAUD (Serge), 33  
CONEIN (Bernard), 157  
CONTE (Richard), 1, 18, 403, 404  
CULLENBERG (Stephen E.), 54  
CUMMINGS (L.L.), 46

### D

DANEY (Serge), 28  
DANTO (Arthur), 70  
DARSO (Lotte), 58  
DAVID (Catherine), 28, 50, 56, 59  
DEBORD (Guy), 89  
DEJOURS (Christophe), 93  
DELEUZE (Gilles), 14, 28, 71, 392  
DELFAU (Mathias), 44, 140, 404, 406, 412, 414, 415  
DEOTTE (Jean-Louis), 142  
DERRIDA (Jacques), 14, 93  
DEVEZE (Laurent), 53  
DEVOLDER (Eddy), 394  
DHERET (Jacqueline), 300  
DISERENS (Corinne), 425  
DOESBURG (Theo van), 50  
DONNET (Jean-Luc), 461

DORAN (Aideen), 179  
DUCHAMP (Marcel), 363, 424, 425, 426, 428  
DUGOWSON (Maurice), 357  
DURING (Elie), 427, 429  
DURKHEIM (Aideen), 68, 266

## E

ECOUTE, 236  
EMERSON (Caryl), 364  
EPICURE, 76  
EPPLER (Martin J.), 91  
ERICKSON (Frederick), 182, 220

## F

FADAT (Manuel), 71  
FERIA (Elohim), 394  
FERRO-THOMSEN (Martin), 58, 141  
FILLIOU (Robert), 447  
FISCHER (Hervé), 52  
FLAUBERT (Gustave), 362  
FLECK (Robert), 14, 25, 26, 67  
FLOTRON (Marianne), 179  
FORNEL (Michel de), 91, 157  
FOUCAULT (Michel), 14, 28, 70, 93, 141, 142, 158,  
169, 378, 384, 457, 464  
FRANÇOIS (Pierre), 86  
FREUND (Gisèle), 25  
FRIEDMAN (Ken), 51

## G

GAGLIARDI (Pasquale), 46  
GAILLARD (Patrice) ET CLAUDE, 140, 404  
GAME (Jérôme), 69  
GARFINKEL (Harold), 91, 156, 157, 158, 160, 183,  
249, 250, 256, 266, 300, 314, 350, 351  
GAROUSTE (Gérard), 31  
GASTIL (John), 91  
GELL (Alfred), 37, 75, 98  
GERANDO (Stéphane de), 446  
GIARD (Luce), 175  
GIDDENS (Antoy), 158, 159  
GILLICK (Liam), 68, 77  
GILLIGAN (James), 302  
GIRARD (Aline), 140, 404  
GLISSANT (Edouard), 28  
GODARD (Jean-Luc), 177, 399, 410, 419, 424  
GOFFMAN (Erwin), 23, 248, 249, 375  
GOMBROVICZ (Witold), 76  
GROS (Frédéric), 464  
GROSSBERG (Larry), 122  
GROYS (Boris), 70  
GRUYTER (Aldine de), 46  
GUATTARI (Félix), 14, 28, 68, 71, 76  
GUIGANTI (Bruno), 33  
GUILLET DE MONTHOUX (Pierre), 1, 46, 58, 114

## H

HALL (Edward T.), 375  
HALLEY (Jean), 46  
HAMILTON (Richard), 425  
HANCOCK (Philip), 46

HANNULA (Mika), 58  
HANSEN (Kent), 56, 70  
HARRISON (Charles), 99, 369  
HATCH (Mary-Jo), 46, 92  
HATCHUEL (Armand), 93  
HEGEL (Georg Wilhelm Friedrich), 70  
HEINICH (Nathalie), 70  
HENTSCHEL (Beate), 53  
HERITAGE (John), 158, 351  
HILL (Gary), 386, 387  
HILLAIRE (Norbert), 1, 54, 60  
HIRSCHKOP (Ken), 449  
HIRSCHORN (Thomas), 384, 385  
HOHLFELDT (Marion), 34  
HOLMES (Brian), 56  
HOLQUIST (Michaël), 364  
HOMMET (Fabien), 33  
HUITOREL (Jean-Marc), 54, 58  
HURRELL (Harold), 369  
HUYGUE (Pierre), 374

## I

IBOS (Caroline), 16  
IBSEN (Henrik), 73  
ISSARTEL (Marie-Hélène), 300

## J

JACKSON (Don), 375  
JACOTOT (Joseph), 105, 128, 173, 330, 362, 445, 470  
JAMET-CHAVIGNY (Stéphanie), 53  
JARR (Alfredo), 177  
JAUSS (Hans Robert), 92  
JEANPIERRE (Laurent), 103  
JEUNE (Raphaële), 54  
JOUANNAIS (Jean-Yves), 77  
JORLAND (Gérard), 342

## K

KÄRREMAN (Dan), 94  
KESTER (Grant), 58, 60  
KIHM (Christophe), 398  
KINCHELOE (Joe), 175  
KLEIN (Mélanie), 367  
KOONS (Jeff), 180  
KREPLAK (Yaël), 59  
KRISTEVA (Julia), 366

## L

LABRIDY (Françoise), 300  
LACOSTE (Joris), 423, 428, 429  
LACY (Suzanne), 178  
LAGEIRA (Jacinto), 386  
LALO (Charles), 428  
LAPASSADE (Georges), 156  
LATHAM (John), 55, 64, 356  
LAWLER (Louise), 43  
LEDoux (Nicolas), 27  
LEE (Bandy), 302  
LEIBOVICI (Franck), 179, 258, 432, 433, 434  
LENNERT (Charles), 156  
LEON (Jacqueline), 91

LETICHE (Hugo), 1, 7, 15, 106, 315, 346, 347, 354, 355, 356  
LEVINAS (Emmanuel), 346, 365  
LEVI-STRAUSS (Claude), 175  
LHUISSET (Emeric), 179  
LINSTED (Steven), 58  
LIPOVETSKI (Gilles), 445  
LIPPARD (Lucy), 51, 52  
LISSAK (Michael), 347  
LONTRADE (Agnes), 48  
LUCRECE, 76  
LUKOW (Dirk), 53  
LYOTARD (Jean-François), 14, 67, 142, 392

## M

MAKAREM (Sami), 284  
MALEVITCH (Kasimir), 177  
MARX (Groucho), 355  
MASSERA (Jean-Charles), 58  
MATYNIA (Elzbieta), 178  
MAYEUR (Christian), 54  
MEISIEK (Stefan), 46  
MENGIS (Jeanne), 91  
MENS (Lucie van), 315  
MERLEAU-PONTY (Maurice), 381  
MILET (J P), 300  
MILGRAM (Stanley), 212  
MILLAN (David W. Mac), 91  
MOINEAU (Jean-Claude), 58, 64, 71, 141  
MOLES (Abraham), 39  
MOLLET-VIEVILLE (Ghislain), 369, 392  
MONDRIAN (Piet), 50, 67  
MONK (Meredith), 381  
MOREL (Christian), 252  
MORICEAU (Jean-Luc), 1, 7, 15, 81, 82, 83  
MORRIS (William), 50  
MOURIK BROEKMAN (Pauline van), 55  
MREJEN (Valérie), 428

## N

NAESSENS (Ophélie), 391, 393  
NANCY (Luc), 267  
NAUMAN (Bruce), 460  
NEGRI (Toni), 70  
NELSON (Cary), 122  
NIETZCHE (Friedrich), 73  
NOUDEMANN (François), 389  
NOUZILLE (Yvon), 188

## O

OMMEN (von), 30  
ONO (Yoko), 381  
OVEREND (David), 68

## P

PACHERIE (Elisabeth), 342  
PARKOUR (collectif), 314  
PARSONS (Talcott), 156  
PAVESE (Cesare), 384, 385  
PETTIGREW (Andrew), 82  
PHILLIPS (Christoffer), 364, 381, 391

PICASSO (Pablo), 49  
PICHAULT (François), 91  
POLAC (Michel), 357  
POLLOK (Piette Francesca), 300  
PROCHASSON (Christophe), 92  
PROUDHON (Pierre-Joseph), 67

## R

RAMSDEN (Mel), 369  
RANCIERE (Jacques), 3, 9, 19, 21, 23, 28, 47, 61, 64, 69, 72, 82, 83, 86, 87, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 159, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 196, 239, 241, 242, 258, 267, 285, 327, 328, 329, 330, 336, 337, 342, 346, 347, 348, 350, 355, 360, 361, 362, 372, 374, 375, 376, 378, 380, 384, 386, 391, 392, 394, 398, 402, 408, 420, 421, 434, 435, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 450, 452, 454, 456, 459, 463  
REINGOLD (Howard), 306  
RENEAU (Olivier), 33  
RICOEUR (Paul), 38, 79  
RICUPERO (Cristina), 58  
RIFKIN (Jeremy), 78  
ROGER (Alain), 428  
RONDEAUX (Giseline), 91  
ROSELLO (Mireille), 196  
ROUILLÉ (André), 55  
ROY-DESROZIERS (Stéphane), 196

## S

SANDELANDS (Lloyd), 46  
SAUZEDDE (Stéphane), 45, 83  
SCHAEFFER (Jean-Marie), 70  
SCHILLER (Friedrich von), 114, 129, 459  
SCHLEFEN (Albert), 375  
SCHMIDT (Géraldine), 15  
SCHRATT (Henrik), 56  
SCHULZ (Ron), 347  
SCHÜTZ (Alfred), 156, 160, 183, 355, 356  
SCOTT (Sarah), 54  
SEGHAL (Tino), 429, 430, 432, 443  
SEGSTIN (Blanche), 93  
SEKULA (Allan), 179  
SERRES (Michel), 14  
SHALEV-GERZ (Esther), 393  
SHANKLAND (Stefan), 199  
SHELLING (Friedrich Wilhelm Joseph von), 115  
SHOLETTE (Gregoy), 58, 60, 64  
SHUSTERMAN (Richard), 21  
SIGMAN (Stuart), 375  
SMITHSON (Robert), 368, 369, 382  
SOFIA (Gabriele), 320  
SONTAG (Susan), 392, 393  
SPIEGELBERG (Herberet), 251  
SPIVAK (Gayatri), 122  
STAINÉ (Judith), 57, 58  
STAW (Barry M.), 46  
STEVENI (Barbara), 55  
STIEGLER (Bernard), 244, 267, 291, 331, 333

STONES (Rob), 159  
STRATI (Antonio), 46, 58

## T

TANGY (Lucie), 59  
TARDE (Gabriel), 68  
THERY (Irène), 79  
TOEBOSCH (Moniek), 391  
TOMA (Yann), 1, 7, 13, 15, 16, 45, 53, 389, 390, 391,  
395, 467, 468  
TREMEAU (Tristan), 398  
TURNER (Bryan S.), 159  
TURQUIER (Barbara), 59

## V

VAPPEREAU (Jean-Michel), 33  
VIALA (Liliane), 61  
VINCENT (Françoise), 394  
VIRILIO (Paul), 14

VISCHER (Robert), 320  
VOYSEY (Charles), 50  
VYGOTSKI (Lev), 115

## W

WARSZA (Joanna), 178  
WATZLAWICK (Paul), 375  
WEICK (Karl), 47, 48, 91  
WILLATS (Stephen), 186  
WILSON (Ian), 383  
WINKIN (Yves), 375  
WINNICOT (Donald), 320  
WRIGHT (Stephen), 56, 58, 62, 65, 77

## Z

ZABUNYAN (Dork), 103  
ZDENEK (Felix), 53  
ZITTOUN (Philippe), 142  
ZUNINO (Philippe), 33

## BIBLIOGRAPHIE

- ABRIR, Collectif, A-BCDE, *An Art-Based, Collective and Dialogic Ethnographic method – Unveiling corporate restructuring practices*, (BEAUJOLIN, Rachel, BOBADILLA, Natalia, DEBENEDETTI, Stéphane, MAIRESSE, Philippe, MOUREY, Damien, PERRET, Véronique, PICHAULT, François, SCHMIDT, Géraldine, XHAUFLAIR, Virginie). EGOS, Helsinki, juillet 2012.
- ADORNO, Théodore W., L'industrie culturelle, *Communications*, 1964/3. p. 12-18.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris : Rivages Poches, 2007.
- ALLOWAY, L. 1992 [1958], The Arts and the Mass Media, *Architectural Design* 28, février 1958, pp. 34–35. Repris dans *Art in Theory, 1900–1990*, C. Harrison et P. Wood (eds), p.700–703. Oxford: Blackwell Publishers.
- ALTER, Norbert, *Donner et prendre. La coopération en entreprise*, Paris : La Découverte, 2010, 232 p.
- AMARIGLIO, Jacques, CHILDERS, Joseph W. et CULLENBERG Stephen E. (dir.), *Sublime economy, On the intersection of arts and economics*, Routledge, 2009, 336p.
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-Peau*, Paris : Dunod, 1985.
- ARCHIMÈDE, (287 - 212 av. J.-C), *Des corps flottants*, repris dans *Œuvres*, Paris, Belles Lettres, 2003, 180 p., trad. de Charles Mugler.
- ARDENNE, Paul, Art et politique : ce que change l'art "contextuel", *L'Art même*, revue trimestrielle, Bruxelles : Ministère de la Communauté Française de Belgique, 2002.
- ARDENNE, Paul, L'art et l'entreprise: commentaire, *Pour une expérience artistique dans l'entreprise*, VIALA, Liliane, (dir.), Ecole Supérieure d'Art de Rueil-Malmaison, 2005, 53 pages, pp.15-20.
- ARDENNE, Paul, *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002, 254 pages.
- BAKHTINE, Mikael, *The dialogical Imagination : four essays*, dirigé par Michael Holquist, traduit par Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin : Texas University Press, 1981, 480 pages.
- BAKHTINE, Mikail, *La Poétique de Dostoïevski*, Lausanne : L'Âge d'homme, 1970, 316 p.
- BARBER, Bruce, et DAYTON-JOHNSON, Jeff, Marking the limit: reframing a micro-economy for the arts, *Parachute*, 2002 n°106.
- BARBIER, Didier et MAIRESSE, Philippe, Investigacion sobre la confusion revelada por la fotografia como obra de arte / Enquête sur la confusion révélée par la photographie en matière d'œuvre, *Doce Notas Preliminares*, décembre 1999, n° 4, Pour oublier le XXe siècle, pp. 58-76.
- BARRY, Daved, et MEISIEK, Stefan, Seeing More and Seeing Differently: Sensemaking, Mindfulness, and the Workart, *Organization Studies*, 2010, vol.31, n°11, p. 1505-1530.
- BARRY, Daved; SCHRATT, Henrik; HANSEN, Kent; MAIRESSE, Philippe, et al. *Organizational Art Summit*, Liselej, Copenhague, 2004. Publication *Organizational art book*. Disponible à l'adresse internet : <http://www.saloon.dk/oa/> [consultée le 22/08/2014].
- BARTHES, Roland, *Comment vivre ensemble, Cours et séminaire au Collège de France, 1976-1977*, Paris : Seuil, 2002, 244p. Enregistrement audio des séances disponibles sur l'adresse internet [consultée le 22/08/2014] : <http://ubu.com/sound/barthes.html>
- BARTHES, Roland, *Le Grain de la Voix*, (1972), Œuvres Complètes, Tome 2, 1966-1973

BASBAUM, Ricardo, Sur, Sur, Sur, Sur... comme diagramme : carte + marque, *Multitudes* 4, 2010, n° 43, p. 24-27. Disponible en ligne à l'adresse internet [consulté le 08/05/2014] : [www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-24.htm](http://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-4-page-24.htm).

BAUMAN, Richard, Commentary: Indirect Indexicality, Identity, Performance: Dialogic Observations, *Journal of Linguistic Anthropology*, 2005, vol. 15, n° 1, p. 145-150. Disponible à l'adresse internet <http://ehess.tessitures.org/orfeo/arts-de-parole/volosinov-et-bakhtine/principe-du-dialogisme.html>, [consultée le 25/06/2014].

BEAUJOLIN, Rachel, BEGON, Emmanuelle, MAIRESSE, Philippe, PERRET, Véronique, SCHMIDT, Géraldine, Three cases of identity (re)construction through art interventions: the dialogical and the „sensible“, Avec. Egos 2013 (Montreal), Sub-theme 09: (SWG) Identity in Art, Design and Organization, 4-6 juillet 2013.

BECKER Howard, *Les Mondes de l'art*, Paris : Flammarion, 2006, 379 p. Première édition *Art worlds*, Berkeley : University of California Press, 1982, p. xiv + 392.

BEGON, Emmanuelle, et MAIRESSE, Philippe, *De l'utilité des processus de création pour (se) penser dans l'activité et le collectif*, conférence AFS (Association Française de Sociologie), sections RT 25 et RT30. dec 2012.

BEGON, Emmanuelle, et MAIRESSE, Philippe, *De l'utilité de la médiation par la création pour penser les parcours professionnels* », TEPP (Trajectoires, Emploi et Politiques Publiques), Caen, Juin 2012.

BEGON, Emmanuelle, et MAIRESSE, Philippe, La symbolisation au travail dans l'activité, *ERES, Vie Sociale*, nouvelle série mai 2014, n°5, Pratiques artistiques et intervention sociale, p.53-67.

BEGON, Emmanuelle, et MAIRESSE, Philippe, Réflexivité et capabilité : la part de création dans l'activité, *Education Permanente* octobre 2013 , n° 196, p. 39-52

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, traduction de Lionel Duvoy de la 4<sup>e</sup> version de l'essai (1939), Paris : Allia, 2012, 96 p.

BERREBI, Sophie, Jacques Rancière : Aesthetics is Politics, *Art and Research : A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, été 2008, vol.2 n°1. Version remaniée d'un texte initialement paru sous le titre : Jacques Rancière: Esthetiek is politiek, *Metropolis*, 2005/4, Aug/Sep, p. 64–72.

BEUYS, Joseph, *Social Sculpture, Invisible sculpture, Alternative Society*, Free International University, Conversation With Eddy Devolder, Gerpinnes (Belgique), Ed. Tandem, 1990. Extrait disponible sur <http://partage-du-sensible.blogspot.fr/2011/09/joseph-beuys-conversation-avec-eddy.html> [consulté le 07/07/14].

BEUYS, Joseph, *Speech made during live satellite telecast of opening of documenta 6*, Disponible sur <http://www.medienkunstnetz.de/works/rede-in-der/> [consulté le 07/07/14].

BISHOP, Claire, The Social Turn: Collaboration and Its Discontents, *Artforum*, février 2006, pp. 179-185.

BOLMAIN, Thomas, De la critique du “procès sans sujet” au concept de subjectivation politique. Notes sur le foucauldisme de Jacques Rancière, *Dissensus– Revue de philosophie politique de l'Université de Liège*, (en ligne), février 2010, n°3, p. 176-198. Disponible à l'adresse internet <http://popups.ulg.ac.be/2031-4981/index.php?id=691> [consultée le 23/08/2014]

BOLTANSKI, Luc ; CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris : Gallimard, 1999, 980 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon : Les Presses du Réel, 1998, 128 p.

- BOURRIAUD, Nicolas, *Post-Production. Culture as screenplay : how art reprogram the world*, Has et Sternberg, New York, 2005, 94 pages
- BOUSQUET, Aurélie, *L'artiste entrepreneur, ses clients, ses actionnaires*, thèse non publiée, Université Paris Panthéon Sorbonne, UFR 04, Arts et Sciences de l'Art, spécialité Esthétique, 2012.
- BOYER, Charles-Arthur, L'espace urbain, un territoire partagé, in *Transitions : changing society and art*, actes du XXXII congrès de l'AICA, Tokyo, 1997.
- BRADLEY, Will, HANNULA, Mika, RICUPERO, Cristina, SUPERFLEX (eds.), *Self-organisation, conter-economic strategies*, Berlin : Lukas and Sternberg, 2006, 255 p.
- BRELLOCHS, Mari, et SCHRAT, Henrik, (dir.), *Sophisticated Survival Techniques: Strategies in Art and Economy*, Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2005, 431 p.
- BROODTHAERS, Marcel, Ma Rhétorique, *Moules Oeufs Frites Pots Charbon*, 1974, réédition du catalogue d'exposition, Wide White Space Gallery, Anvers, 1966.
- BURNS, Lawrence, Derrida and the promise of community, *Philosophy & Social Criticism*, vol. 27 no 6, pp. 43–53.
- BUTLER, Judith, *Excitable Speech, A politics of the Performative*, New York : Routledge, 1997, 185 p. Traduction française Charlotte Nordmann, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris : Éditions Amsterdam, 2004, 287 p.
- CARR, Adrian, et HANCOCK, Philip (dir.), *Art and aesthetics at work*, London : Palgrave Macmillan, 2003, 224 p.
- CEGARRA, Miguel, « La perspective, un mythe occidental ? », *Communications*, 2009, vol. 85, n° 85, pp.65-78.
- CHERRY, Colin, Some experiments on the recognition of speech with one and two ears, *Journal of the Acoustical Society of America*, 1953, no 25,. Pages 975-979
- CHEVALIER, Pauline, *Les pratiques artistiques des espaces alternatifs à New York Downtown, 1969-1980*. Thèse d'histoire de l'art non publiée soutenue le 29 novembre 2010, Tours, Université François Rabelais. Disponible en ligne à l'adresse [http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2010/pauline.chevalier\\_3256.pdf](http://www.applis.univ-tours.fr/theses/2010/pauline.chevalier_3256.pdf) [consultée le 11/08/2014].
- CHOTTIN, Ariane, ISSARTEL, Marie-Hélène, LABRIDY, Françoise, PIETTE FRANCESCA POLLO, Claire, DHERET, Jacqueline, De l'Autre de la garantie à l'Autre qui n'existe pas, *Ecole de la Cause Freudienne* (en ligne), disponible à l'adresse internet [consultée le 04/11/2013]: <http://www.causefreudienne.net/etudier/essential/de-l-autre-de-la-garantie-a-l-autre-qui-n-existe-pas.html>
- CLEGG, Steward, Vita Contemplativa: A Life in Part, *Organization Studies*, février 2005, vol.26, n°2, p. 291-309.
- CLOT, Yves, L'autoconfrontation croisée en analyse du travail: l'apport de la théorie bakhtinienne du dialogue, *L'analyse des actions et des discours en situation de travail*, FILLIETAZ, , et BRONCKART, J-P. (dir.), Bruxelles : De Boeck Université, 2004.
- CLOUGH, Patricia Ticineto, et HALLEY, Jean, (dir.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham : Duke University Press, 2007, 328 p.
- COËLLIER, Sylvie , *Lygia Clark (l'enveloppe) : la fin de la modernité et le désir de contact*, Paris : L'Harmattan, 2012, 272 p.
- CONTE, Richard, éditorial, *Plastik/4*, automne 2004, *Oeuvres à plusieurs*, CERAP, Université de Paris1 La Sorbonne.



DANTO, Arthur, *Unnatural Wonders, Essays from the Gap Between Art and Life*, Columbia University Press, 2005, 400 p.

DARSO, Lotte, *Artful Creation: Learning-tales of Arts-in-business*, Copenhague : Samfundslitteratur, 2004, 213 p.

DAVID, Catherine, et CHEVRIER, Jean-François, *Politics, Poetics – documenta X : The Book*, Berlin : Hatje Cantz, 1997, 800 pages.

De CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, 352 p. Nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard.

De GÉRANDO, Stéphane, *L'Oeuvre musicale contemporaine à l'épreuve du concept*, Paris : L'Harmattan, 2012, 236 p.

DEBENEDETTI, Stéphane, et MAIRESSE, Philippe, *Leadership, Fables and Power according to "The Boss of It All"*, EGOS 2014 (European Group of Organisation Research), sub-theme 09 « Art, design et leadership ». Rotterdam, 03 - 05 juillet 2014.

DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle*, film long métrage, 1973.

DÉOTTE, Jean-Louis, *Qu'est-ce qu'un appareil : Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris : L'Harmattan, 2007, 124 p.

DEVEZE, Laurent, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, et TOMA, Yann, (dir.), *Artistes et entreprises*, actes de colloque, Besançon : Ecole régionale des beaux-arts de Besançon ; Paris : Art & Flux (CERAP-Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), 2011, 211p.

DISERENS, Corinne, HAMILTON, Richard, et TOSIN, Gesine (éds.), *Le Grand Déchiffreur – Richard Hamilton sur Marcel Duchamp – Une sélection d'écrits, d'entretiens et de lettres*. Traduit de l'anglais par Jeanne Bouniort. Dijon : Les Presses du réel, 2009, p.76.

DONNET, Jean-Luc, L'attention en suspens et l'écoute métapsychologique, *Société Psychanalytique de Paris* (en ligne). Disponible à l'adresse <http://www.societe-psychanalytique-de-paris.net/wp/?p=203> [consultée le 14/08/2014].

DUCHAMP, Marcel, *Duchamp Du Signe : écrits*, Flammarion, 1994 - 314 pages.

DUCHAMP, Marcel, *Ingénieur du temps perdu*, livre d'entretiens avec Pierre Cabanne, Belfond, 1976, 217 p.

DURING, Elie, *Rencontre : 4'33, portrait chinois*, programme de la rencontre proposée par l'IRCAM et le département du développement culturel du centre Pompidou, 25 mars 2010. Disponible à l'adresse internet : [http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW\\_Ircam/fichiers/Programmes/concerts-0910/cage-4\\_33.pdf](http://www.ircam.fr/fileadmin/sites/WWW_Ircam/fichiers/Programmes/concerts-0910/cage-4_33.pdf) [consultée le 16/07/2014]

ELIE, Maurice, L'empathie, la sympathie, le "sentir" ; phénoménologie, éthique et esthétique, *Temporel, revue littéraire et artistique* (en ligne), 2012, n°14, Disponible à l'adresse internet [consulté le 22/04/2014] : [http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id\\_article=873](http://temporel.fr/spip.php?page=impression&id_article=873)

ERICKSON, Frederick, *Talk and social theory*, Cambridge : Polity Press, 2004, 232 p.

FERRO-THOMSEN, Martin, *Organisational Art - A Study of Art at Work in Organisations*, 2005. Disponible à l'adresse internet [consultée le 22/08/2014): <http://ferro.dk/academic/orgart.htm>

FISCHER, Hervé, *Théorie de l'art sociologique*, Bruxelles : Castermann, 1977, 200p.

- FLECK, Robert , Portrait oblique d'un auteur et de ses usagers potentiels, *Apparemment léger*, catalogue de l'exposition, Le Havre : Semaines européennes de l'image, 2004.
- FLECK, Robert, *Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne? Les arts visuels au tournant du siècle*, Paris : Pleins Feux, 2001, 128 p.
- FOUCAULT, Michel, *Fearless Speech*, Los Angeles, Semiotext(e), 2001, 183 pages
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir*, Paris : Gallimard, 1976, 224 p.
- FRANÇOIS, Pierre, Production, convention et pouvoir : la construction du son des orchestres de musique ancienne, *Sociologie du Travail*, Paris : Elsevier, 2002, n°44, p.3-19.
- FREUND, Gisèle , *Photographie et société*, Points/Seuil, 1974.
- GAGLIARDI, Pasquale (dir.), *Symbols and Artifacts: Views of the corporate landscape*. New York, Aldine de Gruyter, 1990, 428 p.
- GARFINKEL, Harold, *Ethnomethodology's Program*, Ann Warfield Rawls ed., Oxford : Rowman & Littlefield Publishers, 2002, 320 p.
- GARFINKEL, Harold, *Studies in Ethnomethodology*, Cambridge : Polity Press, 1967, 288p.,
- GARFINKEL, Harold, The curious seriousness of professional sociology (1987), repris (1990) dans *Les formes de la conversation*, Bernard Conein, Michel de Fornel et Louis Quéré (eds), Paris : CNET, voll p.69-78.
- GASTIL, John, *The Group in Society*, Thousand Oaks, CA: Sage, 2010, 328 p.
- GELL, Alfred , *Art an Agency, An anthropolgy theory*, Oxford : Clarendon Press, 1998. Traduit en français sous le titre *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique de l'art*, Dijon : Les presses du réel, 2009.
- GIDDENS, Antony, *Central Problems in Social Theory: Action, Structure, and Contradiction in Social Analysis*, Berkeley : University of California Press, 1979, 294 p.
- GILLIGAN, James and LEE, Bandy, The Resolve to Stop the Violence Project: Reducing Violence through a Jail-Based Initiative, *Journal of Public Health* 2005, n°27, p143-148.
- GOFFMAN, Erwin, *The presentation of the self in everyday life*, New York : Doubleday Anchor Books, 1959, 272 pages.
- GREFFE, Xavier, *L'artiste-entreprise*, Paris, Dalloz, 2012, 254 p.
- GROS, Frédéric, Avouer et obéir, *La vie des idées*, (en ligne), 12 septembre 2013. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.laviedesidees.fr/Avouer-et-obeir.html> [consulté le 19/08/2014].
- GUILLET de MONTHOUX, Pierre, *The Art Firm: Aesthetic Management and Metaphysical Marketing*, Stanford University Press. Harris, 2008, 408 p.
- GUILLET de MONTHOUX, Pierre, The Spiritual in Organizations, *Spannungsfeld personalentwicklung*, Stephen Laske et Stefan Gorbach (dir.),. Wien: Manzsche Verlags-Und Universitätsbuchhandlung, 1993.
- GUILLET de MONTHOUX, Pierre, *Esthétique du Management*, Paris : L'Harmattan, 1999.
- GUILLET de MONTHOUX, Pierre, Performing the Absolute: Marina Abramovic Organizing the Unfinished Business of Arthur Schopenhauer, *Organization Studies* 2000, vol.27, p.29-51;

- GUILLET de MONTHOUX, Pierre, *The Art Firm: Aesthetic Management and Metaphysical Marketing*, Stanford University Press, 2004, .
- HATCH, Marie-Jo, et CUNLIFFE, Ann, *La théorie des organisations, De l'intérêt de perspectives multiples*, De Boeck, 1999, 438 p.
- HATCH, Mary-Jo, Doing Time in Organization Theory, *Organization Studies*, 2002, vol.23, n°6, p. 869-875 ;
- HATCHUEL, Armand et SEGRESTIN, Blanche, *Refonder l'entreprise*, Paris : Seuil, 2012, 128 p.
- HEINICH, Nathalie, L'art contemporain exposé aux rejets : contribution à une sociologie des valeurs, *Hermès*, 1994, n°20, pp. 193-204.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris : Minuit, 1998, 384 p.
- HERITAGE, John, *Garfinkel and Ethnomethodology*, Cambridge : Polity Press, 1984, 344 p.
- HILLAIRE, Norbert, (dir.), *L'artiste et l'entrepreneur*, Saint-Etienne : Cité du Design, 2008, 406 p.
- HILLAIRE, Norbert, Portrait de l'artiste en entrepreneur et de l'entrepreneur en artiste, *L'artiste, un entrepreneur ?* ouvrage collectif, SmartBe, Belgique : Impressions Nouvelles, 2011 ; repris dans HILLAIRE, Norbert, *La fin de la modernité sans fin*, Paris : L'Harmattan, 2013.
- HIRSCHKOP, Ken, *Mikhail Bakhtine : An Aesthetic for Democracy*, Oxford University Press, 1999, 332 p.
- HOLMES, Brian, Emancipation, *XVème Biennale de Paris*, Paris : éditions Biennale de Paris, 2008, p 28.
- HUITOREL, Jean-Marc, *Art et économie : imaginaire mode d'emploi*, Paris, éditions Cercle d'art, 2008, 124 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, 312 p.
- JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans oeuvres. I would prefer not to*, Paris : Verticales/phase deux, 2009, 212 p.
- KÄRREMAN, Dan et ALVESSON, Mats, Cages in Tandem: Management Control, Social Identity, and Identification in a Knowledge-Intensive Firm, *Organization*, 2004, Vol. 11 n°1, p.149-175
- KESTER, Grant, *Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley : University of California Press, 2004, 262 p.
- KESTER, Grant, *Conversation pieces : Conversation Pieces : Community and Communication in Modern Art*, Berkeley : University of California Press, 2004, 262 p.
- KESTER, Grant, *The one and the many : Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham : Duke University Press, 2011, 309 p.
- KIHM, Christophe, Le temps de la reprise. Transmission, médiation et autorité dans les industries culturelles, *Fresh Théorie*, KIHM, C. et ALIZART, M. (dir.), Paris : Léo Scheer, 2005 p. 191-206
- KINCHELOE, Joe L., Describing the bricolage : conceptualizing a new rigor in qualitative research, *Qualitative Inquiry*, 2001, vol.7 n° 6, p. 679-692, Sage.
- KREPLAK, Yaël, TANGY, Lucie, et TURQUIER, Barbara, Introduction : Art contemporain et sciences humaines : création, médiation, exposition, *Tracés*, 2011, n°11, hors série III : A quoi servent les sciences humaines.

- LAPASSADE, Georges, La phénoménologie sociale et l'ethnométhodologie, (en ligne), disponible à l'adresse internet [consultée le 12/03/2013] : <http://1libertaire.free.fr/GLapassade07.html>
- LETICHE, Hugo et VAN MENS Lucie, Dyslogistic Information Ecologies, *Management Learning* 2003, n°34, p. 329-347.
- LETICHE, Hugo, LISSAK Michael, et SCHULZ, Ron, *Coherence in the Midst of Complexity: Advances in Social Complexity Theory*, Palgrave Macmillan, 2011, 308 pages.
- LETICHE, Hugo, Polyphony and its other, *Organization Studies*, 2010, vol.31, n°3, p. 261-277.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et Infini, essai sur l'extériorité*, Paris : Le Livre de Poche, 1971, 352 pages
- LINSTEAD, Steven, HOPFL, Heather (dir.), *The aesthetics of organization*, London: Sage, 2000, 280 p.
- LIPOVETSKI, Gilles, *L'esthétisation du monde*, Paris : Gallimard, 2013, 496 p.
- LIPOVETSKI, Gilles, Le capitalisme artiste ne fait pas le bonheur, entretien au journal *Libération*, 25 avril 2013. Disponible en ligne à l'adresse [http://www.liberation.fr/economie/2013/04/25/le-capitalisme-artiste-ne-fait-pas-le-bonheur\\_899049](http://www.liberation.fr/economie/2013/04/25/le-capitalisme-artiste-ne-fait-pas-le-bonheur_899049) consulté le 22/07/2014].
- LIPPARD, Lucy, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Berkeley : University of California Press, 1973, 280 p.
- MAIRESSE, Philippe, et BARBIER, Didier, Enquête sur la confusion apportée par la photographie en matière d'œuvre, *Doce Notas Preliminares*, Madrid, dec.1999, n°4, p.58-76.
- MAIRESSE, Philippe, Activité artistique et collective : L'art est-il soluble dans le néo-libéralisme ?, *Doce Notas Preliminares*, Madrid, dec 1999, n°4, p.90-104.
- MAIRESSE, Philippe, Je m'étais donné trois jours pour écrire un texte sur le thème de l'accident , *Doce Notas Preliminares*, Madrid, dec 2000, n°6, p.83-87.
- MAIRESSE, Philippe, L'un est l'un et l'autre est l'autre et inversement – Modélisation de marque », analyse du travail du couple d'artistes Gaillard et Claude, *Textes / Texts*, Paris : Editions Loevenbruck, 2009.
- MAIRESSE, Philippe, *Le leadership est-il un art ?*, Valeurs Croisées, Les Ateliers de Rennes, Biennale d'Art contemporain, Dijon : Les presses du réel, 2008, 448 p.
- MAIRESSE, Philippe, *Manager artists, artist managers, 01 art magazine*, Paris, 2002.
- MAIRESSE, Philippe, Roles and Clichés of Artists in Organization, *OA Thin Book*, Organisationnal Art Summit, Copenhagen/Liselej : Learning Lab Denmark, 2004. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.saloon.dk/oa/> [consultée le 23/08/2014].
- MAIRESSE, Philippe, STAMENKOVIC, Marko et SCHRAT, Henrik, Art, Contexte, Conversations, Organisations et Politique, *Valeurs Croisées, Les Ateliers de Rennes, Biennale d'Art contemporain*, JEUNE, Raphaëlle (dir.), Dijon : Les presses du réel, 2008, 448 p.
- MAIRESSE, Philippe, Usage de stupéfiant réel, *02 Magazine*, 2002.
- MAIRESSE, Philippe, Y aura-t-il un deuxième siècle de l'art moderne ?, *Doce Notas Preliminares*, Madrid, dec. 2001, n°8. p.41-46
- MAIRESSE, Philippe, *Experimental Demo Deconstruct Power Abuse*. Demos Against Organisation, Warder (Netherlands), Utrecht Universty vor Humanistic, juin 2011.

- MAIRESSE, Philippe, L'art comme agent de reconfiguration, *Artistes et Entreprises*, DEVEZE, Laurent, JAMET-CHAVIGNY, Stéphanie, TOMA, Yann, (dir.), actes de colloque, Besançon : Ecole régionale des beaux-arts de Besançon ; Paris : Art & Flux (CERAP-Université Paris 1 Panthéon Sorbonne), 2011, 211p.
- MAIRESSE, Philippe, Trottoirs, photographies et balayeurs (Fortove, fortografier og fejemaend, *Paris Guide*, Copenhagen : Brøndum publishers, 1999.
- MAKAREM, Sami, 2011, H.L., A Rhizome Encounter, *The Ethics and Aesthetics of Power*, Utrecht : Universiteit voor Humanistiek, 2011.
- MASSÉRA, Jean-Charles, L'entreprise, c'est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art, *Trans actions, les nouveaux commerces de l'art*, catalogue de l'exposition éponyme, Presses de l'Université de Rennes, 2000.
- MAYEUR, Christian, *Le manager à l'écoute de l'artiste*, Paris : Editions d'Organisation, 2006, 351p.
- MC MILLAN, David W. et CHAVIS, David M., Sense of Community : a definition and theory, *Journal of Community Psychology*, 1986, vol.14, janvier, p.6-23.
- MENGIS, Jeanne, et EPPLER, M., Understanding and managing conversations from a knowledge perspective: An analysis of the roles and rules of face-to-face conversations in organizations, *Organization Studies*, 2008, vol.29 n°10, p 1287-1313.
- MILET, J-P, La parole incomplète, *L'art du comprendre*, 2005, n°14, p. 83-106.
- MOINEAU, Jean-Claude, Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes, *XVème Biennale de Paris*, Paris : Editions Biennale de Paris, 2008, p 49.
- MOINEAU, Jean-Claude, Pour un catalogue critique des arts réputés illégitimes, p 49, *XVème Biennale de Paris*, Paris : Editions Biennale de Paris, 2008.
- MOLES, Abraham, Objet et Communication, *Communication*, 1969, vol.13, n°13 , p.1-21.
- MOREL, Christian, *Les décisions absurdes : sociologie des erreurs radicales et persistantes*, Paris, Gallimard, 2002, 309 p.
- MORICEAU, Jean-Luc, La répétition du singulier : pour une reprise du débat sur la généralisation à partir d'une étude de cas, *Sciences de Gestion*, n°36, 2004, pp. 113-140.
- NAESSENS, Ophélie, Le don de la parole : exemples d'usage du langage verbal dans les arts plastiques, *Marges* n°13, Langages de l'œuvre et de l'art, 2011, Presses Universitaires de Vincennes, Université de Paris 8.
- PACHERIE, Elisabeth, L'empathie et ses degrés, *L'empathie*, Alain Berthoz et Gérard Jorland (dir.), Paris, Editions Odile Jacob, 2004, 308 pages.
- PHILLIPS, Christoffer, De Narcisse à Echo : La voix en tant que métaphore et matériau dans l'art de ces dernières années, *Voices/Voces/Voix*, catalogue d'exposition, Le Fresnoy : Studio national des arts contemporains, 2000, 167 pages, p. 23.
- Pierre Bourdieu (dir.), *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Ed. de Minuit, 1965, 361p.
- PROCHASSON, Christophe, Héritage et trahison : la réception des œuvres, *Mil neuf cent*, n°12, 1994, pp. 5-17.
- RANCIERE, Jacques, Aisthesis : scènes du régime esthétique de l'art, Paris : Galilée, 328p., 2013.

RANCIERE, Jacques, Entretien avec Jérôme Game, *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, (en ligne), 2 juillet 2009, disponible à l'adresse internet [consultée le 13/06/2012] : <http://revuedeslivres.net/articles.php?idArt=360>.

RANCIERE, Jacques, Entretien avec Télrama, 13/12/2008, disponible en ligne à l'adresse internet : <http://www.telerama.fr/idees/le-philosophe-jacques-ranciere-la-parole-n-est-pas-plus-morale-que-les-images,36909.php> (consultée le 09/03/2014).

RANCIERE, Jacques, Interview par Marie-Aude Baronian et Mireille Rosello, Jacques Rancière and Indisciplinarity, *Art and research : A Journal of Ideas, Contexts and Methods*, été 2008, vol.2 n°1. Disponible en ligne à l'adresse internet [consultée le 23/05/2012] : <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.htm>

RANCIERE, Jacques, *La Fable Cinématographique*, Paris : Seuil : 2001, 245 p.

RANCIÈRE, Jacques, *La Méésentente : politique et philosophie*, Paris : Galilée, 1995, 187 p.

RANCIERE, Jacques, *La Méthode de l'égalité, Entretien avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris : Bayard, 440 p.

RANCIERE, Jacques, *La Nuit des prolétaires*, Paris : Hachette, 1981, 451 p.

RANCIERE, Jacques, *Le Destin des images*, Paris : La Fabrique, 2003, 128 p.

RANCIERE, Jacques, *Le Maître ignorant*, Paris : 10 x 18, 234 p.

RANCIERE, Jacques, *Le Partage du sensible, esthétique et politique*, Paris : La Fabrique, 2000, 74 p.

RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, 150 p.

REINGOLD, Howard, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, MIT Press, 1993.

RICŒUR, Paul, *Temps et Récit, III*, Paris : Seuil, 1985, 533 p.

ROGER , Alain, *Court traité du paysage*, Paris : Gallimard, 1997, 199 p.

ROGER , Alain, *Nus et paysages*, Paris : Aubier, 1978, 322 p.

RONDEAUX, Giseline, et PICHAULT, François, Managers en quête de sens. L'identité organisationnelle comme boussole ?, *ESKA, Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, 2012 vol. XVIII, n°46, p. 45-76.

ROUILLÉ, André, L'entreprise: matériau et formes esthétiques, *Paris-art.com*, n°274, éditorial 16 avril 2009. Disponible en ligne à l'adresse internet <http://www.paris-art.com/art-culture-France/l-entreprise-materiau-et-formes-esthetiques/rouille-andre/273.html#haut> [consultée le 17/08/2014]

ROY-DESROZIERS, Stéphane, Introduction approfondie à l'esthétique de Jacques Rancière, *Gnosis*, 2011, vol.12, n°1, p. 41-56.

SANDELANDS, Lloyd et BUCKNER, Georges, Of art and work: Aesthetic experience and the concept of job satisfaction, *Research in Organizational Behavior*, 1989, vol. 11, pp. 105- 132.

SCHÜTZ, Alfred, The Stranger: An Essay in Social Psychology, *The American Journal of Sociology*, Mai, 1944, vol.49, N°6, p. 499-507. Repris dans *Collected Papers II. Studies in Social Theory: Photomechanical Reprint*, p. 91-105. Traduction française *L'Étranger, un essai de psychologie sociale*, Paris : Allia, 2003, 77 p.

SCOTT, Sarah, Iain Baxter&: Mr.Concept, *Canadian Art*, printemps 2012, p.92-99.

SHOLETTE, Gregory, *Dark Matter : Art and Politics in the Age of Enterprise Culture (Marxism and Culture)*, New York : Pluto Press, 2011, 304 p.

SHUSTERMAN, Richard, The end of aesthetic experience, *The journal of aesthetics and art criticism*, 1997, vol.55, n° 1, p. 29-41.

SMITHSON, Robert, *Robert Smithson: The Collected Writings*, 2nd Edition, réunis par Jack Flam, The University of California Press, Berkeley : University of California Press, 1996.

SOFIA, Gabriele, *The spectator's making sense of the performer's action: between neuroscience and theatre's praxis*, disponible à l'adresse internet [consultée le 22/04/2014] : [https://www.academia.edu/2613723/The\\_Spectators\\_Making\\_Sense\\_An\\_Interdisciplinary\\_Research\\_between\\_Theatre\\_and\\_Neurosciences](https://www.academia.edu/2613723/The_Spectators_Making_Sense_An_Interdisciplinary_Research_between_Theatre_and_Neurosciences)

SONTAG, Susan, *Notes on Camp*, 1964. Disponible en ligne à l'adresse internet [consultée le 29/06/2014] : <http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Sontag-NotesOnCamp-1964.html>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, Can the Subaltern Speak?, *Marxism and the interpretation of Culture*, Cary Nelson and Larry Grossberg (eds.), Basingstoke : Macmillan Education, 1988, pp. 271-313

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, entretien, *Philosophie Magazine*, n°48, avril 2011, p. 60-63.

STAINED, Judith, *A Desire For A Conversation : motivations and strategies of artists engaged in projects in business, science and technology workplaces*, Access to Culture Platform, 2009. Disponible à l'adresse internet [consultée le 12/05/2013] : <http://www.access-to-culture.eu/upload/Docs%20ACP/ACPADesireforaConversation.pdf>

STONES, Rob, Theories of social action, p. 86-104 dans *The New Blackwell Companion to Social Theory*, Bryan S. Turner (dir.), Blackwell Publishing, 2009, 640p.

STRATI Antonio, Aesthetic Understanding of Organizational Life, *Academy of Management Review*, 1992, vol.17, n°3, p. 568-581.

STRATI Antonio, GUILLET De MONTAUX Pierre, Organizing Aesthetics. Introduction to the Special Issue. *Human Relations*, 2002, vol.55, n°7, p. 755-766.

STRATI, Antonio, Organization Viewed Through the Lens of Aesthetics Organization, *Organization*, 1996, vol.3, p.209-218.

STRATI, Antonio, Organizational Artifacts and the Aesthetic Approach, *Artifacts and Organizations: beyond mere symbolism*, RAFAELI, A. & PRATT, M. (eds.), Psychology Press, 2005, 304 p.

TARDE, Gabriel, *Underground (Fragments of Future Histories)*, Updated by Liam Gillick, Dijon : Les Presses du Réel, 2004, 104 p.

THERY, Irène, Le genre : identité des personnes ou modalité des relations sociales ? *Revue française de pédagogie*, 2010, n°171, avril-mai-juin.

THOMPSON, Nato, *Seeing power: art and activism in the age of cultural production*, New York : Melville House, 2014, 176 p.

TOMA, Yann (dir.), avec la collaboration de de BARRIENTOS, Rose-Marie, *Les entreprises critiques : la critique artiste à l'ère de l'économie globalisée*, Saint-Étienne : Cité du design ; Paris : Université de Paris I Panthéon Sorbonne, Centre d'études et de recherches en arts plastiques ; Paris : Advancia-Négocia, 2008, 472 p.

TOMA, Yann, Flux radiants et imprévisibilité, *Recherches en esthétique*, n° 15, Fort-de-France, CEREAP, octobre 2009, p. 128-145.

TOMA, Yann, Procédure de rappel, entretien avec François Noudelmann à l'Abri, *Rue Descartes*, 2004/3 n° 45-46, p. 244-255. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www.ruedescartes.org/articles/2004-3-procedure-de-rappel/> [consultée le 17/07/2014]

TREMEAU, Tristan, Soudain, les fantômes théologiques de l'image vinrent à ma rencontre, *L'art même*, numéro 27, revue trimestrielle éditée par la Communauté Française de Belgique, Bruxelles, 2005. Disponible en ligne à l'adresse : <http://www2.cfwb.be/lartmeme/no027/pages/page2.htm> [consulté le 22/07/2014].

VAN MOURIK BROEKMAN, Pauline, et BERRY, Josephine, Countdown to zero, count up to now, an interview with the Artist Placement Group, *Mute*, hiver-printemps 2003, vol.1 n°25.

VINCENT, Françoise, et FERIA, Elohim, Plaidoyer pour un atelier de vie, *Art et politique interloqués*, Jacques Cohen (dir.), Paris : L'Harmattan, 2005, 501 p., actes du colloque *Colloque-disloque : l'art et le politique interloqués*, 7 et 14 décembre 2003, Paris 1 Panthéon Sorbonne.

VISCHER, Robert, *Über das optische Formgefühl, ein Beitrag zur Ästhetik (Le sentiment optique de la forme, Contribution à l'esthétique)*. Stuttgart, Julius Oscar Galler, 1873 ; traduction française Maurice Elie, *Aux origines de l'Empathie*, Nice, Editions Ovadia, 2009.

VYGOTSKI, Lev, *Psychologie de l'art*, traduction de Françoise Sève, Paris, La Dispute, mai 2005, 381 p. (première édition 1965).

WEICK, Karl, Drop your tools : on reconfiguring management education, *Journal Of Management Education*, 2007, vol. 31, n° 1.

WEICK, Karl, *Sensemaking in Organisations*, London : Sage, 1995, 248 p.

WILSON, Ian, entretien avec Oscar van den Boogaard, *Newspaper Jan Mot* n° 32, mai-juin 2002, édition Galerie Jan Mot, Bruxelles.

WINKIN, Yves (dir.), *La nouvelle communication*, textes de Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Erwin Goffman, Edward T. Hall, Don Jackson, Albert Schlegel, Stuart Sigman, Paul Watzlawick, Yves Winkin, recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris : Seuil, 1981

WRIGHT, Stephen, *Towards a lexicon of usership*, Eindhoven : Van Abbemuseum, 2013, 72 p.

WRIGHT, Stephen, Vers un art sans œuvre, sans auteur et sans spectateur, *XVème Biennale de Paris*, 2008, p.17.

WRIGHT, Stephen, Vers un art sans œuvre, sans auteur, sans spectateurs, *XVe Biennale de Paris*, Paris, Editions Biennale de Paris, 2007, p.17-23.

ZDENEK, Felix, HENTSCHEL, Beate et LUKOW, Dirk, (dir.) *Art&conomy*, catalogue de l'exposition éponyme, Berlin : Hatje Cantz, 2002.

ZITTOUN, Philippe, Dispositif, *GIS Participation et démocratie*, (en ligne), notice de dictionnaire en ligne. Disponible à l'adresse internet [consultée le 28/02/2014] : <http://www.participation-et-democratie.fr/node/1314>