



HAL
open science

Du travail créatif à l'ensemble dissensuel : scènes de l'amatorat

Léo Petitot

► **To cite this version:**

Léo Petitot. Du travail créatif à l'ensemble dissensuel : scènes de l'amatorat. Gestion et management. Université Paris sciences et lettres, 2025. Français. <NNT : 2025UPSLD043>. <tel-05448503>

HAL Id: tel-05448503

<https://theses.hal.science/tel-05448503v1>

Submitted on 8 Jan 2026

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.



HAL Authorization



THÈSE DE DOCTORAT

DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'Université Paris-Dauphine

**Du travail créatif à l'ensemble dissensuel :
scènes de l'amatorat**

Soutenue par

Léo Petitot

Le 10 novembre 2025

Ecole doctorale n° ED 543

Ecole doctorale SDOSE

Spécialité

Management

Composition du jury :

Yoann, BAZIN
Professeur des universités,
Université Paris X - Nanterre *Président du jury*

Géraldine, SCHMIDT
Professeure des universités,
IAE Paris-Sorbonne *Rapporteuse*

Jean-Luc, MORICEAU
Professeur HDR,
IMT Business School *Rapporteur*

Nicolas, BALAS
Professeur des universités,
Université Paris-Dauphine-PSL *Examineur*

Véronique, PERRET
Professeure des universités,
Université Paris-Dauphine-PSL *Directrice de thèse*

L'Université Paris Dauphine – PSL n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses : ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

RÉSUMÉ

Talent, projet, vocation, inspiration... Depuis les années 1990, beaucoup d'organisations cultivent des leitmotivs inspirés des mondes de l'art et d'un idéal romantique associé aux artistes. Cette esthétisation montre que, contrairement à une idée reçue, le management se soucie plus que jamais de la créativité au travail.

Mais au-delà de ses apparences séduisantes, la rhétorique créative mérite quelques réserves. En effet, la promesse d'épanouissement grâce à la créativité n'est pas dénuée d'intérêt pour l'entreprise hypermoderne. D'une part, elle rend caduque toute critique de la froideur aliénante du capitalisme et justifie l'idéologie néolibérale ; d'autre part, elle sert souvent *in fine* des objectifs de performance économique.

Au demeurant, des formes de créativité subsistant en marge des organisations, à l'image des pratiques amateurs, semblent partiellement échapper à cette instrumentalisation. Voilà pourquoi, en contrepoint du management, cette thèse propose de saisir l'amatorat comme une forme de travail qui suspend les rythmes ordinaires de la vie et ne saurait être encapsulée par la machine utilitariste. Et pour cause, l'amateur ne travaille pas par nécessité, mais bien par désir.

En m'appropriant la pensée du philosophe Jacques Rancière, j'ai conduit une enquête basée sur l'art au sein d'ateliers musicaux en petits groupes dans une association et une école de commerce. Je présente ici quelques scènes de **performances** artistiques pour montrer comment les amateurs déjouent par subversion les mécanismes d'assimilation managériale, et forment collectivement ce que j'ai appelé des *ensembles dissensuels*.

« La raison de l'amour, c'est l'amour. Et peut-être, la raison de l'amour c'est qu'on aime [...].
L'amour ne fait pas passer un examen à l'aimé avant de l'élire. L'amour sans raison d'aimer trouve
dans son absurdité même une cause nécessaire et suffisante ! »

Vladimir Jankélévitch, *Entretiens*, France Culture, 1972.

REMERCIEMENTS	8
FACE A : ÉTAT DE L'ART ET PROBLÉMATISATION	11
I- PRÉLUDE.....	12
1) Composition de la thèse.....	16
2) Fugue de la musique à la recherche artistique.....	21
3) Des ensembles miniatures au bord des organisations	28
Synthèse de la piste I.....	31
II- LA CRÉATIVITÉ ASSIMILÉE PAR LA RATIONALITÉ MANAGÉRIALE	32
1) Créativité et mondes de l'art.....	34
2) Des boîtes noires dans le travail créateur ?.....	41
3) Noces amères entre l'art et le management.....	46
4) Du bricolage au jeu : la créativité mise au travail.....	56
Synthèse de la piste II	65
III- LE TRAVAIL EN ACTIVITÉ, LA CRÉATIVITÉ EN PRATIQUE.....	68
1) L'approche du travail par l'activité	74
2) Le travail comme activité technicienne et créatrice	77
3) Affects et matérialité des pratiques	81
4) La pratique comme tactique	89
Synthèse de la piste III.....	95
IV- L'AMATORAT À LA LISIÈRE DU TRAVAIL ?.....	97
1) Petite histoire de la figure de l'amateur.....	98
2) Premières questions de recherche : les pratiques amateurs au travail	103
3) L'amatorat comme éthique de l'attachement.....	112
4) La hiérarchie des savoirs perturbée par l'amatorat.....	121
Synthèse de la piste IV.....	126
V- LES PRATIQUES ESTHÉTIQUES : D'AUTRES PARTAGES DU SENSIBLE	129
1) Dissensus	133
2) L'amateur, grand témoin du régime esthétique de l'art	138
3) Pratique esthétique et travail émancipé.....	146
4) Performer les brèches par la fiction.....	152
Synthèse de la piste V pour préciser les questions de recherche	162

FACE B : ENQUÊTE EMPIRIQUE	165
VI- LA PERFORMANCE AMATEURE EN SCÈNES.....	166
1) Entre l'académique et l'amatorat, une réflexion sur ma pratique de recherche.....	166
2) Mettre l'enquête en scène.....	175
3) Performance artistique.....	180
Synthèse de la piste VI.....	183
VII- UNE MÉTHODE BASÉE SUR L'ART.....	184
1) L'approche esthétique, une épistémologie sensible	185
2) Le recherche-crétion comme <i>art based research</i>	190
3) Les phases de ma recherche-crétion.....	196
Synthèse de la piste VII	205
VIII- PRODUIRE POUR SOI : LE JEU DE L'AMATEUR ET DU HASARD.....	207
1) Chronique d'un encadrement déjoué	209
2) La dimension laborieuse du jeu.....	216
3) Un rendez-vous manqué avec la création.....	222
Synthèse de la piste VIII	225
IX- BRICOLER SANS LA TEMPORALITÉ DU PROJET	227
1) Composer sans concevoir	228
2) Improviser dans la mésentente.....	233
3) Tâtonner avec ses sens	238
Synthèse de la piste IX.....	242
X- ÉPROUVER LE DISSENSUS	244
1) L'attachement qui nous lie	246
2) Résonner grâce au sensible	252
3) La désidentification en pratique	266
Synthèse de la piste X	276
XI- CONTRIBUTIONS : LA SUBVERSION DE L'AMATORAT	278
1) Le temps de l'attachement avant le temps du projet	279
2) Le bricolage de l'amateur qui unit jeu et travail.....	283
3) De l'amatorat en pratique à l'ensemble dissensuel.....	288
Synthèse de la piste XI.....	296

BONUS TRACKS : DISCUSSION	298
XII- LA PERFORMANCE IMPROVISÉE COMME POLITIQUE MINORITAIRE	299
1) Des gestes d'improvisation	300
2) L'improvisation pour ouvrir et fermer les brèches	303
3) Résistance décaféinée ou politique minoritaire ?	304
Synthèse de la piste XII	308
XIII- LE DÉSIR AMATEUR COURT-CIRCUITÉ PAR L'INDUSTRIE CULTURELLE 309	
1) L'amatorat du côté de la communion	312
2) L'appropriation des artefacts de l'industrie culturelle	314
3) L'individuation affective et incarnée	317
Synthèse de la piste XIII	318
XIV- L'ÉMANCIPATION ESTHÉTIQUE OU LE TRAVAIL DES JOUEURS DE MUSIQUE	320
1) L'émancipation à l'épreuve de mon dispositif	321
2) L'indécidabilité de l'œuvre en jeu	324
3) Phrase-musique et régime de musicalité	328
Synthèse de la piste XIV	334
OUTRO	335
CRÉDITS	340

REMERCIEMENTS

Voilà qu'une riche aventure de quatre années s'achève, aventure pour laquelle il me faut remercier bien des personnes qui me sont chères.

Mes premiers remerciements s'adressent à ma directrice de thèse, Véronique Perret, qui m'a accordé sa confiance dès notre rencontre, alors que je n'étais encore qu'en master, et m'a accompagné tout au long de ce parcours. Son soutien bienveillant dans les moments de doute et ses encouragements constants ont été déterminants pour que cette recherche aboutisse. Grâce à un tempérament dans lequel je me suis reconnu, elle m'a permis d'écrire avec une liberté de ton rare pour notre discipline et dans des conditions idéales. Je n'aurais pas pu espérer meilleur encadrement.

Je remercie aussi les professeures et professeurs qui ont accepté d'intégrer mon jury. C'est un grand honneur que me font Géraldine Schmidt, Jean-Luc Moriceau, Nicolas Balas et Yoann Bazin à travers leur présence, d'autant plus que leurs travaux et nos échanges m'ont beaucoup inspiré pour écrire.

Je tiens ensuite à remercier mes proches, qui ont supporté avec patience mes questions existentielles à des moments qui ne s'y prêtaient pas, lors d'apéros, de vacances à la mer et autres parties de jeux de société pourtant si détendues : Clara, pour avoir feint chaque jour un grand intérêt pour mes lectures ; Bénédicte, Nicolas, Gaby et Anouk, pour tout ce que je leur dois et pour leur présence indéfectible.

Ma reconnaissance va également à mes collègues, amis et amies thésard.e.s qui ont rendu ce chemin rassurant. En particulier, Malo et Sébastien, pour leur soutien et leurs rires ; Manon, mon alliée de méthode basée sur l'art : nous nous sommes mutuellement entraînés sur notre îlot de recherche un peu atypique. J'ai, par ailleurs, une affection toute particulière pour Pierre et Nathan, deux anciens doctorants avec lesquels je n'ai partagé qu'une année en thèse, mais auxquels je suis resté profondément attaché humainement.

Évidemment, merci aux doctorants et aux doctorantes avec lesquelles j'ai eu le plaisir de partager cette expérience : Clément, Béryl, Quentin, Louis et Marion, présent.e.s du début à la fin ; Salomé, Thomas, Paul, Mohamed, Kirsty, Ségolène, Emmanuel et Matthieu, rencontré.e.s en cours de route

; ainsi que Justine, Lucie, Léo, Amélie et Louise, qui ont franchi l'étape de la soutenance avec brio bien avant moi.

Par ailleurs, merci aux autres membres du laboratoire qui ont enrichi cette expérience : Céline Baud, pour sa bonne humeur, la pertinence de ses conseils et son accueil chaleureux dès mon arrivée ; François-Xavier de Vaujany et Héla Yousfi, pour leur suivi attentif et leurs retours avisés chaque année ; Antoine Blanc et Guillaume Johnson pour nos échanges toujours aussi sympathiques ; et enfin Véronique Tyrel de Poix ainsi que Nathanaël Legendre pour leur appui permanent au niveau administratif.

Un grand merci à l'équipe de choc qui a impulsé l'axe Art et Culture de DRM : Dina Rasolofarison, Stéphane Debenedetti, Marie Ballarini et Albéric Tellier. Leurs initiatives m'ont permis de me sentir pleinement légitime dans ma démarche de recherche artistique.

De plus, je souhaite saluer plusieurs personnes qui ont marqué mon parcours (certainement sans le savoir) au gré de séminaires et autres conférences de la communauté critique : Albane Grandazzi, pour sa lecture attentive de mon travail et sa discussion qui a été un véritable déclic ; Chris Steyaert pour m'avoir poussé à m'intéresser à la musique avec un œil de chercheur ; Laurent Taskin, pour nos échanges aux rencontres CMS et à Dauphine ; Diego Landivar et Emmanuel Bonnet, qui m'ont si bien accueilli à Clermont ; Philippe Mairesse, pour m'avoir ouvert les portes de la communauté « Art et organisations » à Nancy.

À l'extérieur du cadre académique, ma gratitude s'adresse à mes ami.e.s, particulièrement celles et ceux qui ont suivi de près cette aventure du début à la fin, se demandant parfois si mon doctorat était un contrat *ad vitam aeternam* : Alex, Paul, Raph, Tom, Théo, Basile, Lisa, Valou, Zim, Fares, Arnaud, Lewap, Aurore, Jules, Elie, Armand, James, Andrea, Gwendo et les deux Victor.

Enfin, je remercie celles et ceux sans qui cette recherche n'aurait pas ressemblé à ce qu'elle est, à savoir les participants et les participantes aux différents ateliers, celui de l'AoMO, et bien sûr mes ami.e.s de Musique pour Tous : Vienna, Kevin, Laurène, Ashley, Charlie et Arthur. Cette thèse vous est dédiée.

Note sur l'écriture inclusive

J'ai fait le choix de rédiger les chapitres consacrés à l'enquête empirique (pistes VIII à XI) en écriture inclusive. En effet, je souhaitais rendre visible la pluralité des identités de genre composant mon terrain d'étude. Il me semblait important que la restitution de cette recherche soit cohérente avec les principes d'inclusion qui ont guidé ma démarche.

Je n'ai cependant pas étendu cette pratique à l'ensemble de la thèse, pour plusieurs raisons que je souhaite expliciter. D'abord, reformuler la littérature existante en écriture inclusive s'est révélé très complexe, au risque d'altérer la fidélité aux concepts établis dans le champ. Mais surtout, j'ai compris un peu trop tardivement dans ma phase de rédaction que l'adoption de l'écriture inclusive nécessite une réflexion en amont sur le lexique à mobiliser. De nombreux termes centraux de ma recherche – comme « amateur », « praticien-usager », « consommateur » ou « performeur » – ont été choisis avant que je ne saisisse pleinement les enjeux de cette forme d'écriture. Ces mots non épiciènes, répétés tout au long de l'argumentation, sont difficiles à transformer *a posteriori* sans nuire à la fluidité de lecture. Avec le recul, si j'avais entrepris cette démarche dès l'origine de mon travail – en choisissant d'autres termes ou même une autre langue –, j'aurais probablement pu l'étendre à l'ensemble de la thèse. Mon choix de l'appliquer à ces chapitres constitue un compromis assumé, bien qu'imparfait, qui traduit ma volonté de représenter la diversité des voix du terrain.

FACE A :
ÉTAT DE L'ART ET PROBLÉMATISATION

I- PRÉLUDE

En dépit d'une supposée « incompatibilité » du monde des affaires avec la sensibilité artistique, les organisations sont souvent le théâtre d'alliances insolites entre la créativité et la rationalité économique. Depuis les années 1990, le management s'est imprégné des valeurs d'autonomie, d'authenticité et de flexibilité empruntées aux artistes, comme en témoignent les leitmotifs de l'inspiration, de la vision, du talent ou de la disruption dans certaines entreprises (Boltanski et Chiapello, 1999 ; Chiapello, 1998). Lipovetsky et Serroy (2013) verraient sans doute dans ce vocabulaire le signe d'un capitalisme devenu artiste : dorénavant, les références et les productions esthétiques fleurissent dans les espaces de travail, de commerce et de consommation. À l'envi, ces derniers mettent en scène de véritables spectacles tout à fait attrayants, y compris dans la sphère professionnelle.

Et pour cause, la jolie mue des bureaux frappe immédiatement le visiteur pénétrant dans l'enceinte d'une organisation attentive à la créativité. L'open space lumineux et ses murs vivement décorés accueillent désormais des zones de détente meublées de canapés confortables et autres poufs englobants où les collaborateurs peuvent s'allonger comme à la maison pour la sieste réparatrice avec leur ordinateur portable. Dans un coin végétalisé, un baby-foot attire deux paires de joueurs qui vivent des moments de convivialité et renforcent leur lien d'équipe dans ce sas de décompression bienvenu. Plus loin, une guitare accrochée au mur attend qu'une main inspirée vienne s'octroyer quelques accords pour la pause salutaire, tandis que des œuvres d'artistes locaux tapissent les cloisons, stimulant subtilement l'imaginaire des âmes qui circulent entre les postes de travail. Depuis qu'un chantier a été conduit dans les locaux par une célèbre architecte d'intérieur, l'environnement de l'entreprise s'est transfiguré. Quelque part, les choses y sont devenues plus agréables, voire féériques.

Et voilà qu'en cette fin de matinée, Lola, une développeuse habituellement discrète, s'approche de la guitare suspendue près de la machine à café. Secrètement, elle est passionnée de folk britannique depuis son enfance. Cela fait maintenant cinq ans qu'elle a appris à en jouer, avec brio soit dit en passant. Un peu hésitants, ses doigts se posent sur les frettes et les premières notes résonnent dans la salle, si bien qu'une étonnante atmosphère s'y installe. Elle entrouvre la bouche et entonne quelques vocalises. On croit reconnaître l'air de *Layla*, la fameuse chanson d'Éric Clapton. On ne l'avait pas vu venir... À ce moment précis, les conversations s'estompent. Les cliquetis des claviers se taisent. Même ceux qui sont plongés dans un rapport chevillé au corps lèvent la tête de leur

écran. Pendant deux minutes, sa timide mélodie suspend le rythme ordinaire de la journée. Il se passe quelque chose... Puis Lola arrête *Layla*, repose l'instrument, un peu gênée par le silence qu'elle a provoqué. Ses collègues applaudissent, elle rougit, sourit, puis les discussions redémarrent, les téléphones se remettent à sonner, le flux habituel de la journée reprend ses droits. C'était aussi bref qu'émouvant, mais il faut reconnaître qu'il est encore un peu tôt pour se laisser distraire trop longtemps...

Cet après-midi, des jams créatives et autres brainstormings réuniront les équipes dans des sessions où chacun pourra proposer librement des idées sans crainte de jugement, et où l'émulation collective fera émerger des solutions innovantes. Après le succès du dernier challenge commercial, il n'y a aucun doute sur le fait que les collaborateurs soient prêts à quitter les sentiers battus, à *think out of the box*. S'ils trouvent de bonnes idées en sortant de l'ornière, ils seront symboliquement récompensés pour leur audace de quelque manière que ce soit : un compliment de la part du manager, voire une promotion, qui sait ? Du grain à moudre pour l'estime de soi ! Demain, il y aura même une journée *team building*. Au programme, des ateliers de peinture collective, d'improvisation théâtrale et une compétition d'escape games. De quoi souder le personnel et son attachement à l'établissement. Que de respirations entre les multiples projets des uns et la routine quotidienne des autres. Une chose est sûre, aussi fantasque soit-il, l'art n'est plus extérieur à la croissance de la boîte, il en est même un moteur.



Figure 1 : Accordons-nous une expérience de danse pour fêter nos succès !
Extrait de la série *Severance* (réalisation Ben Stiller, production HBO, 2022)

Vous l'aurez compris, ce tableau un peu ironique et caricatural vise avant tout à déconstruire un autre cliché, moins folklorique : celui du règne désincarné de l'argent et de la cupidité dans l'organisation marchande. Aujourd'hui, l'entreprise hypermoderne fait de chaque humain un

potentiel créatif, sommé d'être à la fois expressif et performant. L'ambiance artistique, la chaleur des espaces, toute cette esthétique du travail semble réconcilier les impératifs d'efficacité avec les plus nobles aspirations personnelles. Tant d'occasions sympathiques de laisser libre cours à son inspiration dans le cadre professionnel... Voilà l'assurance d'un travail plus humain ! Faire émerger la performance à travers un engagement authentique plutôt qu'en imposant une rigidité stricte et impersonnelle, telle est l'éloquente promesse du néomanagement.

Cette fresque, enjôleuse à première vue, mérite quelques nuances. Et si un collaborateur éprouve un sentiment de malaise ou d'insatisfaction dans son travail, à qui jeter l'opprobre ? À quoi bon critiquer ma direction si celle-ci met tout en œuvre pour encourager ma créativité et préserver mon bien-être émotionnel ? Après tout, la *boss* paye même un *chief happiness officer* pour veiller au grain. Peut-être vaut-il mieux me tourner vers l'introspection personnelle, me remettre en question : si je ne m'épanouis pas dans cet environnement idoine et bienveillant, le problème ne viendrait-il pas de moi ? Sur le papier, les choses sont censées être agréables... Si je me plaignais, mes grands-parents verraient en moi un enfant gâté : « Tu ne te rends pas compte de la chance que tu as, c'était autre chose à notre époque ! » Je dois avoir un problème d'adaptation...

En un sens, peut-être que cette esthétisation induit de nouvelles modalités de contrôle. Plus subtiles certes, mais néanmoins efficaces. À l'instar du grand magasin au début du XX^e siècle, qui transformait le centre commercial en temple (et les marchandises en objets de dévotion), l'esthétisation du travail au quotidien suscite l'adhésion émotionnelle et l'identification des salariés à l'organisation. Aussi plaisantes soient-elles, toutes ces activités impliquent également une forme de pression sociale, une injonction en creux. Souvent, l'engagement émotionnel n'est pas seulement encouragé, il est aussi attendu et valorisé. Et pour cause, malgré leur apparente rupture avec l'iconographie du travail aliénant, de tels arrangements esthétiques ne sont pas totalement désintéressés. Et si l'*homo aestheticus* du capitalisme artiste restait un travailleur dont la subjectivité elle-même devenait productive (Lipovetsky et Serroy, 2013, p. 32) ?

Assurément, l'objectif de performance demeure l'horizon implicite vers lequel ces dispositifs sont orientés. L'orchestration soignée de la créativité stimule l'innovation, les nombreux espaces d'interaction sociale favorisent la sérendipité et l'émergence d'idées exploitables, les ateliers renforcent des compétences directement transférables aux ambitions de l'entreprise. De même, des séminaires mobilisent l'art comme un outil de développement personnel et professionnel, tandis que les méthodes de *design thinking* transposent la créativité en méthode d'innovation. Des qualités

cantonnées jadis au fief de l'expression artistique soi-disant libre, spontanée, originale et passionnée, ont été intégrées dans la grammaire entrepreneuriale. Bien plus qu'un à-côté décoratif, l'esthétique est devenue un talisman.

Mais ne soyons pas clameurs de haro pour autant. Cette ambivalence ne signifie pas que l'esthétisation du travail soit intrinsèquement gênante. Incontestablement, elle offre des améliorations tangibles par rapport aux environnements strictement fonctionnels du passé et répond à des quêtes légitimes de sens et d'accomplissement de soi. Tant mieux !

Or, ni franchement émancipateur, ni totalement aliénant, le capitalisme artiste se nourrit précisément de la dialectique hypermoderne qui permet au système de se maintenir (ibid., p.32) : l'exacerbation des valeurs modernes (individualisme, consommation, quête du bonheur) génère aussi de nouvelles formes d'anxiété et de vide existentiel, créant une société où la libération individuelle maximale coexiste avec une fragilité psychologique accrue (Rosa, 2019). Certes, il nous faut dépasser l'opposition simpliste entre partisans et détracteurs de l'incitation créative au travail. Mais tout ce que ce chant des sirènes emporte dans son sillage implique de maintenir une certaine vigilance quant à la façon dont les élans créatifs peuvent être habilement canalisés vers des finalités économiques. Ne nous leurrions pas, ces îlots d'autonomie restent circonscrits dans les cadres qui servent in fine les objectifs organisationnels.

Et ce n'est pas tout, cela vaut aussi pour des activités qui d'apparence sont situées à l'extérieur du champ du travail et de l'organisation. À travers les pratiques numériques privées par exemple (qui occupent une bonne partie de notre temps de loisir), les émotions, les goûts et les modes d'expression individuels sont aussi devenus des marchandises dont les plateformes extraient de la valeur : streaming, vidéo à la demande, applications de rencontre, réseaux sociaux, données personnelles...

Force est de constater que les technologies à travers les écrans notamment, marketisent les sensibilités et la créativité au profit du business. Des lumières bleues qui privent de mélatonine et maintiennent en éveil ; à l'ergonomie du balayage-défilement-tapotement dont les designs satisfont pleinement la physiologie du pouce sur le smartphone ; en passant par les métriques d'usage qui captent les préférences en ligne ; ou encore les algorithmes de recommandation qui poussent à consommer davantage de contenus digitaux toujours mieux ciblés. D'un point de vue strictement

économique, le temps du loisir pourrait s'avérer aussi productif que le temps du travail. Était-ce bien cela la promesse initiale de la démocratisation des outils numériques ?

Une question se pose alors face à cette implacable captation de la sensibilité et de la créativité au quotidien : si l'esthétique est encapsulée en tout lieu par le management et le marketing, y a-t-il des échappatoires à cette emprise de la raison calculatrice ?

Cette question touche à notre expérience intime, à notre capacité à produire sans enjeux d'efficacité ou de rentabilité. Elle concerne la possibilité même de préserver des espaces où la créativité peut émerger selon d'autres temporalités, d'autres finalités, d'autres modalités que celles imposées par les logiques de performance. Peut-être ces brèches existent-elles même au cœur du système qui les chaperonne, dans ces minuscules moments où une mélodie suspend le temps de l'entreprise, où une passion traverse l'espace organisé avant que le flux ordinaire de l'existence ne refasse surface. En jouant de la guitare sur son lieu de travail, Lola fut-elle seulement la bonne poire du capitalisme ? Peut-on imaginer que dans ces interstices de vie, prévaut l'esthétique d'une existence qualitative et riche plutôt que l'esthétique contrôlée par le management ou compulsée par le marketing ?

1) Composition de la thèse

Cette thèse explore l'hypothèse de l'existence de brèches aux frontières du travail, ces moments de suspension où quelque chose déjoue l'inévitable reproduction d'un système apparemment totalisant. Je propose de chercher ces brèches à la lisière des organisations, dans les « espaces blancs » (Beyes et Steyaert, 2013), et en particulier dans les pratiques artistiques amateurs, ces moments où nous nous engageons dans une activité par amour ou par simple curiosité pour un objet auquel on tient. Plus précisément, je m'intéresse à ce que Bernard Stiegler (2011) appelle « l'amatorat », concept qui réhabilite la figure de l'amateur au-delà des connotations péjoratives associées à « l'amateurisme ». La pratique amateur telle que je l'envisage, à cette aune, n'est pas simplement un passe-temps ou une consommation asservissante, mais bien une activité singulière de travail : un travail réalisé non pas par nécessité, mais par désir, pour se sentir exister plus intensément.

Dès lors, ma recherche s'inscrit à l'intersection de deux courants des sciences de gestion. D'une part, elle puise dans la tradition des *Critical Management Studies* (CMS) en cherchant des formes de rationalité alternatives à la raison instrumentale dominante dans les organisations et en assumant

une certaine transdisciplinarité. D'autre part, elle s'ancre dans le champ des études sur l'Art et les Organisations (OA) qui explore l'esthétique et les formes artistiques susceptibles sinon de perturber, au moins de compléter les approches les plus scientifiques du management.

C'est la découverte des travaux de Michel de Certeau et surtout ceux de Jacques Rancière, deux penseurs des marges et des interstices, qui a tissé le fil conducteur de ma thèse. Le premier, attentif aux arts de faire, considère les pratiques créatives ordinaires comme des formes tactiques de résistance à l'intérieur des stratégies prescrites dans les espaces de la vie quotidienne. Le second, dans sa réflexion sur l'émancipation et la dimension politique de l'esthétique, s'intéresse aux moments où les hiérarchies traditionnelles du savoir et du sensible se trouvent suspendues dans les brèches, ces espaces qui rendent potentiellement la tactique opérante. La tactique devient alors un art de s'engouffrer dans les brèches.

À partir d'ateliers collectifs de création musicale animés dans une association et lors d'un colloque académique se déroulant dans une école de commerce, j'explore la manière dont l'amatorat peut incarner, en pratique, des modalités créatives subversives par rapport à ces mêmes modalités lorsqu'elles sont saisies par le management. Plus précisément, je compare la temporalité du projet primant dans l'univers professionnel à la temporalité de l'attachement, qui est propre à l'amatorat. En outre, je me focalise sur ce que signifient les verbes « jouer » et « bricoler » (deux pratiques créatives assimilées par le management) lorsque des amateurs font de la musique ensemble.

Mon cheminement vers cet objet de recherche tire son origine de ma propre vie de musicien et d'intervenant bénévole au sein d'associations, parcours sur lequel je reviendrai en guise de mise en contexte, puis au fil de différents **interludes**. Ces interludes, mot issu des racines latines *-inter* (entre) et *-ludus* (jeu), suivent l'idée d'intervention, de pause entre les actes de jeu, ou de petites pièces musicales insérées entre les parties d'une plus longue composition (Gherardi et Strati, 2017, p. 104). Tout au long du texte prosaïque, je me suis amusé à égrainer ces petites capsules en référence à des expériences personnelles ou à des extraits littéraires et musicaux résonnant avec mon récit.

Par ailleurs, les œuvres sonores qui ont été produites avec les participants à ma recherche sont accessibles à travers des **liens d'écoute vers une playlist**. Chaque morceau est illustré avec un artwork bricolé par mes soins d'amateur de graphisme, tentant de donner une harmonie visuelle à l'ensemble.

Pour la forme, je propose de « jouer » cette thèse à la manière d'un disque vinyle avec une FACE A, une FACE B et des BONUS TRACKS en guise de discussion. Le corps de mon document s'articule donc autour de ces trois grandes parties, **une théorique (FACE A)**, **une empirique (FACE B)** et **une critique (BONUS TRACKS)** : la première problématise les questions de recherche à partir d'un état de l'art, la deuxième porte sur l'enquête de terrain, tandis que la troisième, consacrée à la discussion, contient un retour réflexif sur certains auteurs et concepts mobilisés en amont. Voici une présentation succincte des pistes qui composent ces trois parties :

FACE A : Problématisation autour de l'état de l'art

- I. Dans cette **première piste**, qui débute ici comme un prélude peu académique, je reviendrai de façon assez auto-ethnographique sur mon expérience de musicien attaché à l'écriture d'une thèse avec une méthode artistique. Par ailleurs, j'y présenterai l'origine des terrains sur lesquels j'ai conduit mon investigation.
- II. Dans la **seconde piste**, j'examinerai comment la littérature en sciences sociales et en gestion a progressivement intégré et réinterprété des principes liés à la création artistique. En mobilisant plusieurs auteurs, je m'attèlerai à déconstruire le mythe romantique de l'art avant d'insister sur la dimension organisée du travail artistique et la façon dont le management s'est approprié trois modalités créatives traditionnellement associées aux méthodes des artistes (le projet, le jeu et le bricolage) pour les mettre au service de la performance organisationnelle.
- III. La **troisième piste** portera sur l'approche du travail dite « par l'activité ». Cette perspective me conduira à présenter les pratiques créatives dans leurs dimensions relationnelle, socio-matérielle, corporelle et affective. Par ailleurs, en résonance avec les travaux de Certeau, j'insisterai sur la dimension tactique des pratiques créatives ordinaires en tant que formes de micro-résistances déjouant la stratégie imposée par l'organisation.
- IV. La **quatrième piste**, premier niveau de problématisation, retracera l'évolution de la figure de l'amateur jusqu'à l'émergence du concept d'amatorat, issu de la philosophie des technologies numériques et de la sociologie des usages. Bien que je conserve ce mot, j'en proposerai une autre interprétation à l'aune de la sociologie des attachements. Cet ancrage

théorique m'aidera à formuler deux questions de recherche initiales sur la relation entre travail et amatorat et sur les modalités du travail créatif dans sa configuration amatrice.

- V. La **cinquième piste** poussera la problématisation à un second niveau en s'intéressant aux pratiques esthétiques ordinaires. À travers la philosophie de Jacques Rancière, je tenterai de montrer comment l'expérience esthétique, même dans ses déploiements les plus modestes, peut ouvrir des brèches dans le tissu déterminé du travail, de la consommation et de la vie quotidienne, ce qui me conduira à reformuler mes questions de recherche initiales.

FACE B : L'enquête empirique

- VI. La **sixième piste** commencera par un retour réflexif sur ma manière de conduire une recherche académique avec une attitude d'amatorat. De plus, j'introduirai les notions de scène et de performance artistique qui irrigueront mon enquête.
- VII. La **septième piste** explicitera l'épistémologie qui sous-tend ma démarche, ancrée dans l'approche esthétique des organisations. Pour présenter ma méthodologie, je reviendrai sur le principe des méthodes de recherche basées sur l'art, en détaillant le cadre de la recherche-création et les différentes phases de l'enquête sur mes deux terrains d'étude.
- VIII. Dans le **huitième morceau** à partir de l'observation des ateliers Musique pour Tous, je décrirai des scènes qui évoquent la manière dont le jeu se déploie chez les amateurs comme une pratique qui trouve sa finalité en elle-même.
- IX. La **neuvième piste** explorera la pratique du bricolage telle qu'elle se manifeste dans les ateliers et montrera comment cette forme de créativité advient dans une temporalité affranchie des contraintes du projet et des échéances imposées, ouvrant ainsi un rapport au temps spécifique, celui de l'attachement.
- X. À travers la restitution d'une intervention musicale lors de la conférence de l'Art of Management and Organization (AoMO), la **dixième piste** examinera comment une expérience esthétique est susceptible de faire émerger de la résonance collective à travers le dissensus.

XI. Le **onzième morceau** synthétisera, comparera et consolidera les résultats en soulignant la dimension subversive des pratiques amateurs en résonance avec la notion de « dépense » au sens de Bataille. Ces contributions feront émerger deux concepts que je tenterai de définir : celui **d’amatorat en pratique**, et celui *d’ensemble dissensuel*.

BONUS TRACKS : Discussion

XII. La **douzième piste** ouvrira la discussion autour du concept d’improvisation, geste auquel se sont largement adonnés les participants aux ateliers. Échappant à toute fonctionnalité, j’interrogerai le potentiel de « résistance » de la performance improvisée en préférant finalement le terme de « politique minoritaire » pour qualifier le type de subversion qu’elle opère.

XIII. La **treizième piste** revient sur l’approche de l’industrie culturelle de Stiegler, centrée sur la relation entre désir et pulsion chez l’amateur, ainsi que le conditionnement de l’expérience sensible par les machines technologiques et le marketing. J’émettrai certains désaccords avec sa pensée qui, par moments, me semble prescriptive au point de reproduire une autorité théorique incompatible avec une attitude d’ouverture à l’étonnement, attitude typique des amateurs que j’ai moi-même tenté de maintenir autant que faire se peut durant ma recherche.

XIV. Le **quatorzième et dernier morceau** posera la question de l’émancipation à l’aune de la pensée de Rancière. Il s’agira d’explicitier le potentiel ludique de l’art lorsque celui-ci se présente à des spectateurs dont l’activité et la passivité s’entremêlent constamment, comme chez les amateurs. Cela me permettra de proposer deux idées pour ouvrir de potentielles nouvelles discussions, celle de la « phrase-musique » et celle du « régime de musicalité » (faisant écho aux notions de phrase-image et de régime d’imagéité chez le philosophe).

Mais avant d’entrer dans le vif du sujet, il m’a semblé utile de revenir brièvement sur les différents éléments personnels qui m’ont conduit à mener cette recherche. La description de ce parcours indiquera « d’où je parle » et permettra de situer mes interprétations dans la suite du document.

2) Fugue de la musique à la recherche artistique

Le piano jazz, de la passion aux déconvenues

Comme beaucoup d'adolescents, j'avais appris à jouer de la musique au collège, en prenant quelques cours de guitare et en avalant des tutoriels sur YouTube. Je n'avais jamais fréquenté de conservatoire, car ce qui comptait le plus à mes yeux n'était pas de savoir lire une partition, mais de pouvoir reproduire à l'oreille les chansons que j'aimais. Petit à petit, j'ai compris comment transposer la notation américaine de l'harmonie sur le clavier du piano, qu'on a pourtant coutume d'apprendre par le solfège en France (souvent une hantise pour les apprentis musiciens).

Quelques cours particuliers m'ont fait travailler mon oreille, jusqu'à ce qu'un déclic quasi-mathématique survienne : j'ai compris que l'intervalle entre les notes d'une gamme était toujours le même lorsqu'on changeait la hauteur de référence. Puisque la majorité des musiques populaires occidentales sont « tonales » et non « modales »¹, il était possible de toutes les transposer dans une seule et même tonalité cible pour les simplifier. Au piano, je prenais d'abord celle de Do majeur, où il n'y a que des notes blanches avec tout au plus une dizaine d'accords différents à maîtriser pour reproduire à peu près n'importe quoi. Seule la hauteur d'origine changeait sans qu'on n'y remarque rien, à moins d'avoir une ouïe des plus aiguisées, la sacro-sainte « oreille absolue » que tous les musiciens aimeraient avoir (en ce qui me concerne, je me contente d'une « oreille relative »).

Grâce à cette astuce hasardeuse, les relations entre les notes, les gammes et les harmonies sont devenues évidentes pour mes doigts puis mon cerveau, alors que je ne savais toujours pas lire une partition. En quelque sorte, j'avais le sentiment d'avoir « hacké » un problème dont je faisais une montagne. Je pouvais désormais repérer et reproduire les structures de mes morceaux favoris en les écoutant. Cette autonomie nouvellement acquise m'a donné des ailes. J'ai cessé de prendre des cours de musique, préférant explorer par moi-même les possibilités infinies du clavier en apprenant à mieux naviguer entre toutes les tonalités. Mon piano était devenu un petit laboratoire sur lequel je passais des heures à décortiquer des chansons, à les rejouer, à bricoler, à composer.

¹ Le système tonal est celui qui domine la musique occidentale (ou occidentalisée) depuis la Renaissance. Son principe est que les notes sont naturellement « attirées » vers certaines notes cardinales, ce qui permet de faire sentir des mouvements de tension et de détente. À l'inverse, la musique modale est fondée sur l'exploration harmonique de couleurs, sans qu'il soit possible de créer ces sensations de tension et de résolution.

À l'évidence, cette passion ne devait pas en rester là, je voulais faire de la musique mon métier. Je me sentais libéré des contraintes conservatrices en apprenant au rythme de mes envies, guidé par la curiosité plutôt que par un programme imposé. Le bac en poche, surmotivé, je me suis lancé dans l'aventure pour me professionnaliser en m'inscrivant dans un cursus de jazz à Paris. J'ai été admis sur prestation musicale, les examinateurs n'ayant pas vu l'entourloupe, à savoir mon ignorance du solfège prérequis...

En débutant l'année, j'ai découvert un monde bien plus technique, exigeant et codifié que ce que j'avais imaginé. Moi qui percevais l'école de jazz comme le meilleur refuge pour les élèves ne possédant pas les codes classiques, je me suis en fait trouvé en présence de talents d'un niveau en tout point supérieur au mien, qui, outre le fait de maîtriser toutes les gammes, les règles tacites de la jam² et les grilles des standards³, n'avaient aucun problème avec la lecture des partitions. Les cours en groupe et les bœufs qui avaient parfois lieu dans les clubs de jazz ne m'aidaient pas à prendre confiance tant la concurrence était rude, bien que déguisée. Nous nagions dans un même marigot où tirer son épingle du jeu n'était pas une mince affaire.

J'en ai rapidement conclu que, pour devenir professionnel, deux options s'offraient à moi : m'acharner pour revenir au niveau sur tous les plans, ou tirer un maximum d'enseignements de ces expériences afin de développer mes projets artistiques plus personnels. Au fond, je rêvais de vivre de « ma » musique en vendant mes propres créations plutôt que de « la » musique avec tous les aléas qu'implique la pénible course aux cachets d'intermittence... Un idéal artistique rapidement compromis, qui n'est pas des plus originaux me direz-vous.

Face au mur qui se dressait, il fallait ruser pour faire carrière. Depuis les années 2010, les plateformes de streaming étaient très ouvertes. Le genre du piano néoclassique (étiquette que je pourrais coller à mon style) y faisait sensation. Les playlists éditoriales⁴ *Peacefull Piano*, *Music for Studying*, *Relaxing Music* avaient des millions d'abonnés. J'avais envie de tenter ma chance. J'y croyais, naïvement peut-être. J'ai donc produit un premier album de piano solo, puis un second plus orchestré.

² Aussi appelée bœuf, la jam est un format spontané d'improvisation entre plusieurs musiciens.

³ Les standards sont le répertoire patrimonial du jazz. Ce sont des compositions et des thèmes musicaux très souvent joués, détournés, réarrangés au cours de reprises ou d'improvisations.

⁴ Playlists directement générées par les curateurs des plateformes de streaming (contrairement aux playlists utilisateurs ou algorithmiques), celles qui attirent le plus d'auditeurs.

Mais les chiffres à la sortie ne furent pas glorieux : guère plus d'un millier de streams, des algorithmes et des curateurs⁵ indifférents. Il y eut quelques retours dithyrambiques, mais qui venaient principalement de mes proches. Difficile de distinguer la part d'encouragement affectif et la part de compliments sincères... Tout de même, ces compositions ont fini par trouver leur public au sein de festivals à taille humaine comme le FIMU, La Rivoire ou Frontenay Jazz, et grâce à d'autres projets que j'ai accompagnés tels que des spectacles de contes ou des chorales. Ce n'était pas encore un franc succès commercial, mais j'adorais jouer sur ces scènes intimistes. Encore aujourd'hui, il m'arrive ponctuellement de reproduire ce genre de concerts, bien que les opportunités ne se présentent pas fréquemment. La perspective d'un modèle économique pérenne pour vivre du piano s'obscurcissait un peu plus chaque année. Et je ne parle même pas des potentielles mutations engendrées par l'intelligence artificielle en musique, cette dernière pouvant être porteuse d'autant d'opportunités que de menaces pour la création.

Pourtant, le plus difficile n'a pas été le sentiment d'échouer à lancer une carrière (entre temps, la recherche s'était invitée dans la partie), mais de constater un changement insidieux dans ma façon de faire de la musique. Avec la frustration de ne pas réussir, j'avais perdu quelque chose : une légèreté, une capacité à jouer sans arrière-pensée, sans me juger. J'avais mis de côté la spontanéité pour me focaliser sur mon projet professionnel, mais le jeu en valait sûrement la chandelle.

La production musicale comme nouvel horizon

Alors que l'incertitude liée au regain de la pandémie de Covid-19 de l'hiver 2020 au printemps 2021 battait son plein, je ne voyais plus l'intérêt de me projeter sur des concerts à moyen terme. Je m'étais même résigné au vu des annulations d'événements en cascade et des difficultés traversées par le secteur culturel. Puis, par curiosité d'abord, je me suis plongé dans les logiciels de production musicale. DAW⁶, plug-ins⁷, sampling⁸... Ce que je faisais ressemblait de plus en plus à du *beatmaking*. Un nouveau monde s'ouvrait à moi, aussi intéressant que celui du jazz quelques années plus tôt. Cette fois, j'abordais l'apprentissage différemment, en autodidacte sans la pression d'un diplôme.

⁵ Dans l'industrie musicale, les curateurs sont des « influenceurs » qui organisent des playlists à succès, celles qui drainent des auditeurs et font augmenter significativement les streams des artistes sélectionnés, moyennant parfois un coût d'entrée dont la légalité n'est pas établie.

⁶ Digital Audio Workstation ou logiciels de création musicale assistée par ordinateur.

⁷ Module d'extension sonore qui complète un logiciel hôte comme un DAW pour lui apporter de nouveaux effets ou sons instrumentaux.

⁸ Le sampling ou échantillonnage est une pratique consistant à couper, copier, coller, puis modifier des extraits musicaux préexistants dans une nouvelle œuvre ou un remix.

Au bout de quelques chansons composées, j'ai proposé à ma sœur d'enregistrer sa voix sur un arrangement. Nous étions si fiers du résultat que nous avons décidé de refaire un morceau, puis un autre. Après avoir trouvé un nom puis un univers visuel, nous avons de quoi sortir un petit EP⁹. Pour ce faire, il fallait penser une stratégie. Cela devenait sérieux...

Cette fois, je n'étais plus simplement musicien, mais producteur¹⁰. Un métier à part entière, avec ses exigences musicales, techniques, informatiques et économiques. Il fallait aussi comprendre les algorithmes de streaming, le marketing digital, ce qui n'était pas vraiment à l'ordre du jour quand je fréquentais le monde très « live » du jazz. J'ai découvert un autre versant de l'industrie musicale, moins romantique peut-être, plus commercial. Les rencontres avec les maisons de disques ont été instructives, mais nous avons préféré garder notre indépendance avec notre propre structure pour commencer.

Interlude 1 : Tout doucement, la feinte de la major

Le téléphone a sonné alors que je finalisais quelques arrangements dans mon home studio. Il y avait au bout du fil... une « huile » : un directeur artistique de major¹¹, fort de décennies d'accompagnement de grandes stars de la chanson française. « Léo, j'ai pensé à ton groupe pour un projet un peu spécial », m'a-t-il dit. « On cherche à rafraîchir quelques classiques de la chanson qui ont mal vieilli. Est-ce que vous seriez partants pour me faire une reprise de *Tout Doucement*¹² de Bibi ? Si la maquette plaît au label, on partira sur d'autres morceaux, et évidemment ce "serait" payé en presta et en royalties. »

La suggestion m'a surpris, mais j'étais très heureux de susciter l'intérêt d'une importante maison de disques. En même temps, nous étions inconnus au bataillon, donc potentiellement moins revendicatifs. Pour le moment, il n'y avait rien d'engageant, il fallait tenter le coup pour s'ouvrir des portes. « Ce qui m'intéresse, a-t-il poursuivi, c'est de créer quelque chose qui conserve l'essence du morceau de base, mais qui la transpose dans un langage plus expérimental, plus produit, avec des touches électro-pop qui pourraient toucher un public plus jeune. Une

⁹ *Extended Play* : Disque d'une durée plus longue que celle d'un single et plus courte que celle d'un album.

¹⁰ Producteur signifie souvent deux choses à la fois : au sens anglo-saxon *producer*, c'est un synonyme d'arrangeur/orchestratueur musical, alors qu'en français on parle plutôt de producteur au sens de « celui qui finance ».

¹¹ Les majors de l'industrie musicale sont des groupes multinationaux. À l'heure actuelle, ils sont au nombre de trois et possèdent en leur sein des maisons de disques, ainsi qu'un lien étroit avec les différents types de diffuseurs (médias, plateformes, distributeurs, tourneurs...).

¹² *Tout Doucement*, Bibi - Label CBS, ancien Columbia (1985), production par Jean-Yves d'Angelo.

architecture au service de la forme. » Je prenais un maximum de notes sans trop comprendre son jargon... Il a marqué une pause avant d'ajouter : « Et ta sœur... sa tessiture vocale serait idéale pour ce morceau. Plus que la tienne d'ailleurs, ne le prends pas mal. »

Nous avons commencé à travailler sur cette reprise le jour même, avec ma sœur et un ami musicien. L'opportunité était inattendue et passagère, il fallait aller vite. Notre premier jet se voulait relativement épuré, piano, basse, voix naturelle, dans le souci d'honorer la mélodie originale. Le bref retour téléphonique du directeur artistique n'était pas vraiment positif : « C'est un bon point de départ, mais je voudrais quelque chose de plus audacieux. Ajoutez des éléments électroniques, des textures sonores plus riches, et n'ayez pas peur d'expérimenter des perc bossa chelou, vous voyez ? ». Cette formulation m'a fait sourciller. Les instruments qu'il évoquait sans les nommer (congas et bongos) n'étaient pas brésiliens, comme la bossa, mais je n'ai pas tout de suite relevé l'incohérence. J'étais tout de même étonné de l'imprécision des termes employés par un professionnel de cette envergure...

Avec mon ami, nous avons passé une journée entière à enregistrer, mixer, ajuster. Chaque appel du directeur artistique apportait de nouvelles orientations, parfois contradictoires : « Plus d'espace... non, trop d'espace maintenant... La voix devrait flotter davantage... En fait, elle se perd un peu... ». Le cadre initialement excitant d'une collaboration professionnelle est devenu un exercice d'interprétation de directives floues. Les heures passant, nous ajustions des paramètres de plus en plus subtils, une réverbération légèrement plus longue, une compression à peine plus présente, un délai synchronisé différemment, dans l'optique de matérialiser des consignes qui se moquaient du vocabulaire technique. Vers la fin de cette journée marathon, après d'innombrables itérations, nous sommes parvenus à une version qui semblait enfin correspondre aux attentes : une réinterprétation où la voix de ma sœur évoluait dans une texture sonore à la fois organique et électronique, soutenu par des percussions groovy. Il n'y avait plus qu'à attendre le verdict. « C'est exactement ça l'esprit ! » a-t-il confirmé lors de l'ultime appel. « Envoyez-moi le fichier ce soir, et on discutera bientôt des prochaines étapes. » L'envoi a été fait dans la soirée après un mastering final. Puis est venu ce long silence caractéristique des espoirs suspendus. D'abord, nous l'avons interprété comme un simple délai professionnel, mais les non-réponses aux relances des semaines durant voulaient tout dire...



Figure 2 : *Tout doucement*, Artwork, Léo Petitot¹³



Lien QR Code vers la playlist

En 2024, soit trois ans après nous être lancés dans l’aventure, nous avons finalement auto-produit et commercialisé un album intégral. Comme l’on s’en doutait, le succès commercial n’a pas été foudroyant, mais nous tenions quelque chose d’essentiel : nous avons créé notre son, notre identité et un produit fini sorti « dans les règles de l’art ». On le trouvait même dans certaines Fnac, c’est dire la fierté ! Ce premier album est devenu notre carte de visite, une preuve de ce que nous pouvions accomplir en indépendants. Les retours ont été prometteurs : quelques articles de presse, des rencontres, des festivals et des concerts, les portes commençaient à s’ouvrir. Pour la première fois, j’ai senti que nous étions sur la bonne voie, même si nous n’avions pas encore inventé la martingale.

¹³ Pour écouter le morceau : <https://on.soundcloud.com/jbB2ccaajvn3jDhG8>

Le jazz m'avait appris l'humilité et désormais la production m'offrait un nouvel horizon. C'est probablement cette succession d'expériences qui m'a conduit à orienter ma thèse vers l'objet du travail créatif chez les amateurs. J'avais moi-même été musicien amateur, mais je ne l'étais plus vraiment. D'un autre côté, certains grands professionnels ne me semblaient pas très « pros », tandis que des amis passionnés de musique faisaient un excellent travail avec nous en n'étant « qu'amateurs »... La frontière entre ces statuts me semblait plus ténue que d'évidence.

Du reste, je ne savais pas comment aborder des sujets artistiques dans une thèse gestionnaire. Bien-sûr, j'avais lu Howard Becker sur les mondes de l'art (Becker, 1982/1988). Grâce à ce chercheur-pianiste regretté, j'étais convaincu que le modèle romantique était un mythe, et que chaque monde artistique était un univers social truffé de codes comme un autre. Ce que j'avais brièvement expérimenté en pratique, des clubs de jazz à la pop, résonnait avec ses enquêtes. J'avais vécu de l'intérieur les tensions entre l'autonomie créative et les cadres conventionnels qui donnent du sens à cette autonomie.

Comme Becker l'avait fait pour le jazz et l'art en général, je voulais relier ma passion artistique à mes recherches académiques. En actes, il avait prouvé qu'il était possible de parler d'art de l'intérieur, sans sacrifier la rigueur intellectuelle sur l'autel de la subjectivité. Mais au moment de commencer ma thèse, j'ai aussi appris qu'il était possible d'utiliser l'art comme une méthode de recherche et non pas uniquement comme un objet d'étude.

La découverte des méthodes artistiques

Au printemps 2021, alors que je préparais ma candidature en doctorat, une opportunité s'est offerte à moi : celle d'intégrer la sensibilité artistique dans une recherche affective et subjective. Ma future directrice de thèse m'a proposé de participer à une *summer week* organisée par différentes universités européennes, dont la nôtre, autour de la thématique « *Mapping entrepreneurial neighborhoods* ». Le séminaire était piloté par Timon Beyes et Chris Steyaert. En tant qu'étudiants français, nous étions plus directement accompagnés par Véronique Perret et Antoine Blanc. L'exercice proposé, cartographier artistiquement un quartier choisi par nos soins, semblait à première vue décalé pour une recherche en management.

Avec mon groupe, nous avons choisi d'étudier le cas de Beaubourg à Paris. Armés de nos carnets, nous avons arpenté les rues, observant non pas avec notre regard habituel d'apprentis-chercheurs,

mais avec celui d'artistes attentifs aux vibrations, aux atmosphères des lieux. Les sons, les odeurs, les textures des bâtiments, les mouvements des passants, tout ce à quoi je prêtais peu attention d'ordinaire devenait une donnée potentielle de recherche. D'ailleurs, le mot « donnée » m'a interloqué, car il m'a semblé que nos éléments empiriques étaient tout sauf « donnés ». Ce n'était plus une simple collecte d'informations, mais une immersion dans l'expérience sensible du territoire urbain. À vrai dire, assez distrait par la réouverture des terrasses de cafés post-pandémie et ravi par le sentiment de liberté retrouvée dans les rues, je n'avais pas tout à fait pris l'exercice au sérieux. J'aimais cette approche, mais je ne réalisais pas encore qu'elle pouvait être une méthode pour ma thèse.

Quelques mois plus tard, re-belotte. Un second séminaire de plusieurs jours est venu confirmer l'intuition. Cette fois-ci, toujours encadrés par la même équipe, nous devions produire un manifeste, ou éventuellement une performance, pour penser une éducation critique au management. Là encore, l'art n'était pas qu'un moyen accessoire pour illustrer la recherche, mais un vrai design performatif légitimé par une communauté de chercheurs en organisations.

Ces deux expériences, au cours desquelles j'avais joué la carte musicale, m'ont convaincu qu'il était possible, sinon nécessaire d'incorporer une dimension affective et sensible dans la rigueur académique. La méthode artistique n'était pas une fantaisie douteuse, mais une voie légitime pour produire une forme de connaissance complémentaire à la science. Cette idée a redéfini l'orientation de ma thèse. Je ne cherchais plus simplement à comprendre les organisations, mais à les ressentir, à les explorer à travers leurs modalités sensuelles. L'art est devenu un compagnon d'enquête, un outil pour capturer des dimensions qui échappent aux designs traditionnels. Je n'abordais plus vraiment l'enquête comme une mise à l'épreuve de cadres théoriques. Dorénavant, je préférais adopter une attitude souple et ouverte à la surprise, à l'étonnement, au doute et aux affects, quitte à ce que cela perturbe mes convictions initiales sur les objets étudiés.

3) Des ensembles miniatures au bord des organisations

Parallèlement à mes études et à ma pratique musicale, j'ai cultivé un engagement associatif en animant des ateliers créatifs dans plusieurs structures. Cette aventure a débuté en 2017 lorsque l'association ARFOG¹⁴ (devenue ESPEREM un an plus tard) m'a proposé de donner des cours

¹⁴ L'association ARFOG a été fondée à la fin du XIX^e siècle dans une ambition de lutte contre la prostitution. Reconnue d'utilité publique en 1912, elle a continué à venir en aide à des jeunes majeur.e.s ou mineur.e.s en difficulté, notamment

collectifs de musique dans un foyer d'accueil dédié à l'insertion sociale de jeunes exilés âgés de 16 à 18 ans. Dans ce cadre, huit participants originaires d'Afrique de l'Ouest disposaient chacun d'un piano, ces instruments étant financés par l'association partenaire Musique pour Tous (MPT) sur laquelle je reviendrai. Dans ces séances, malgré la barrière linguistique qui complexifiait nos échanges et la cacophonie des pianos qui compromettait l'apprentissage, j'ai senti que la musique pouvait créer des passerelles entre des sensibilités *a priori* étrangères les unes aux autres, là où les mots faisaient défaut.

J'ai réitéré cette expérience en 2018 lors d'un stage à San José au Costa-Rica, où j'ai pu transposer ce modèle d'atelier dans une autre association, SIFAIS¹⁵. Ces séances destinées à des familles autour de la guitare, cette fois, m'ont à nouveau fait prendre conscience des difficultés pédagogiques de l'enseignement musical. Je peinais à faire progresser les participants. Pourtant, malgré ces imperfections et les obstacles linguistiques récurrents, je constatais avec émotion qu'ils revenaient systématiquement, animés par le plaisir qu'ils trouvaient dans ces moments de partage.

À la suite d'un concours de circonstances, j'ai renoué fin 2021 avec Musique pour Tous qui avait auparavant facilité ma collaboration avec l'ARFOG. Fondée sur le principe que « la musique est un droit pas un privilège¹⁶ », cette association œuvre depuis 2014 à démocratiser l'accès à la pratique musicale. À travers des ateliers, des concerts participatifs, des jams et des programmes d'éveil musical, Musique pour Tous intervient dans des établissements scolaires, centres sociaux, hôpitaux et structures d'accueil pour les personnes en situation d'exclusion. Plus exactement, l'association sert d'intermédiaire entre des bénévoles, comme moi, et des structures partenaires susceptibles d'accueillir les sessions. En l'occurrence, un partenariat avait été établi avec l'association Cop1 Solidarités Étudiantes, dont le but est « de porter assistance à tout étudiant dans le besoin grâce à des distributions gratuites de denrées alimentaires, de produits d'hygiène, de vêtements, un accès aux droits, à la culture, au sport, à l'emploi et de nombreuses activités¹⁷ ».

Je n'avais jamais vraiment tenté d'animer des ateliers avec un public à la fois francophone, de mon âge et étudiant comme moi. Le contact étant *a priori* plus aisé avec des personnes dont je partageais la réalité estudiantine, je pensais qu'il y avait matière à être encore plus ambitieux que dans le cadre

à de jeunes mères isolées et leurs enfants. Depuis 2018, elle a été fusionnée avec une autre association pour devenir ESPEREM.

¹⁵ SIFAIS est une association costaricienne fondée en 2011 dans le quartier de La Carpio à San José, qui propose des formations artistiques (musique, danse, théâtre, arts visuels) comme vecteurs d'inclusion sociale pour les personnes vulnérables, principalement issues de l'immigration nicaraguayenne.

¹⁶ Site internet de Musique pour Tous, consulté le 11 mars 2025, <https://www.musique-pour-tous.org/>

¹⁷ Site internet, Cop1, consulté le 11 mars 2024, <https://cop1.fr/>

de mes expériences antérieures. J'ai donc proposé d'animer des ateliers auprès de bénéficiaires de Cop1. Les membres permanents ont relayé mon annonce sur les réseaux sociaux et se sont chargés de constituer un groupe de volontaires répondant à mes critères très ouverts : « aimer la musique », « être intéressé par la pratique d'un instrument ou en pratiquer un » et, enfin, « être disponible pour venir régulièrement aux sessions hebdomadaires pendant l'année scolaire ». L'objet de l'annonce était lui aussi assez ouvert : « Créer un groupe pour jouer, composer et produire de la musique ensemble ». Ainsi, neuf mois durant, parallèlement à mes travaux de thèse, j'ai animé des ateliers finalement bimensuels, qui ont constitué mon premier terrain d'enquête.

Le dispositif que je souhaitais mettre en place avait été mûri à travers deux interventions que j'avais réalisées en 2019, lors de ma programmation en piano solo au FIMU¹⁸ de Belfort. Au-delà de ma prestation musicale, j'avais été sollicité pour concevoir et animer deux ateliers dans le cadre d'une initiative des organisateurs. L'idée était de faire participer les festivaliers spectateurs, notamment les enfants, à des pratiques musicales. Dans la mesure où il semblait sympathique de laisser un souvenir de ces ateliers aux participants, j'ai élaboré un dispositif orienté vers la composition collective : deux pianos faisaient face à l'assemblée, tandis qu'un rétroprojecteur affichait mon logiciel de musique assistée par ordinateur. L'objectif était d'inviter chacun à contribuer à une création collective qui serait enregistrée en sélectionnant instruments, rythmes et séquences mélodiques.



Figure 3 : Atelier FIMU Belfort. Juin 2019. Photo ER/Hugo Girardot

Cette expérience belfortaine a inspiré mon second terrain d'investigation, une intervention à la conférence Art of Management and Organizations (AoMO). Cet évènement biennal, associé à la

¹⁸ Festival international de musique universitaire.

revue académique *Organizational Aesthetics*, fédère une communauté de chercheurs, d'artistes, de praticiens et de managers depuis 2002, à travers des rencontres hybrides entre l'art et les organisations.

Au fil des années, l'AoMO s'est forgé une identité singulière dans le paysage académique. Se déroulant dans des lieux aussi divers que Copenhague, Liverpool, Paris, Brighton, York, Bled ou Hambourg, cet événement s'est affranchi délibérément des codes conventionnels des colloques scientifiques pour cultiver un format à mi-chemin entre le séminaire de recherche, le festival artistique et le laboratoire d'idées. L'édition 2024, qui s'est tenue à l'ICN Business School de Nancy, a confirmé la vitalité de cette communauté, en témoignent les sept axes thématiques qui reflétaient la diversité des approches esthétiques des organisations : *Everything is scattered and the tower is collapsed*, *The Arts-Based Pedagogy of Love and Freedom*, *Curatorial Research Creation*, *The Art of De-coding Emotions*, *Espoir*, *Applied Theatre and Drama Methods in Sustainability Education*, et un axe libre en « *Open Stream* ».

Synthèse de la piste I

Dans ces différents espaces organisationnels, j'ai proposé des dispositifs pédagogiques et artistiques qui ont modifié ma conception du rapport entre enseignant et apprenant, performeur et spectateur, créativité et travail. À travers ces expérimentations ponctuelles, j'ai senti que les frontières entre création, jeu, travail, apprentissage et loisir n'allaient pas toujours de soi. Par moments, je voyais de la créativité apparaître dans les groupes et, à d'autres moments, pas du tout. Mais d'une certaine manière, les participants me donnaient à voir autre chose que ce qui se jouait dans ma propre pratique artistique. Quelque part, les logiques à l'œuvre dans ces contextes me semblaient bien différentes de celles que j'envisageais pour ma carrière. Au début, je percevais ces ateliers comme des lieux de détente relativement anecdotiques. Certes, en tant qu'animateur, je m'y investissais beaucoup, mais je voyais bien qu'ils ne constituaient pas des priorités dans la vie des participants. Je ne voulais pas leur mettre de pression. Tant mieux si ces moments étaient pour eux des îlots de décélération. Pourtant, leur présence volontaire, leurs émotions, leurs questions m'ont laissé penser que ces épisodes sporadiques n'étaient peut-être pas si insignifiants. Tel fut le point de départ de mon investigation.

II- LA CRÉATIVITÉ ASSIMILÉE PAR LA RATIONALITÉ MANAGÉRIALE

Malgré la persistance d'images d'Épinal comme celle des génies incompris en quête d'inspiration, les artistes ont été associés par les sciences sociales à des travailleurs naviguant dans des mondes sociaux et des marchés (Becker, 1982/1988 ; Caves, 2000 ; Menger, 2002 ; Moulin, 1992 ; Paris, 2017). A-t-on pour autant délaissé le cliché romantique d'individus aussi talentueux que marginaux, déconnectés des réalités matérielles, en quête du Nirvana et de *l'Eureka !* dans un grenier mansardé ? Rien n'est moins sûr. En effet, le modèle romantique qui a donné à l'art un statut supérieur d'exaltateur du sublime dès la fin du XVIII^e siècle en Europe (Sherringham, 1992) semble perdurer.

D'une part, la révolution industrielle et le développement d'un marché de l'art ont favorisé l'autonomisation des artistes vis-à-vis des structures royales, religieuses et de patronage qui ont longtemps conditionné leur production : depuis lors, leur travail est perçu comme non aliéné, par contraste avec le travail à l'usine (Bensam, 1983, cité par Chiapello, 1994). Mais d'autre part, malgré ces nouvelles sources de financement, les forces du marché et l'émergence d'une industrie culturelle ont à leur tour suscité la défiance des artistes s'indignant des pressions économiques irrigant leur pratique (Chiapello, 1998). Ce double mouvement de libération des tutelles d'antan et de refus de la culture de masse a favorisé l'essor d'une revendication romantique de « l'art pour l'art » (Bourdieu, 1992).

Ensemble, l'autonomisation du champ artistique et son indignation face aux pressions du marché ont nourri l'imaginaire de l'artiste maudit, solitaire et sans le sou, préférant une vie de bohème à la compromission auprès des intérêts économiques. Bien-sûr, d'autres visions des artistes co-existent, selon que ces derniers s'insèrent dans une corporation, une académie ou un marché : « l'artisan, homme de métier, l'académicien, homme de métier et de savoir, l'artiste créateur, dieu libre, figure magnifique et maudite du génie » (Moulin, 1990, p. 465, citée par Chiapello, 1994, p. 114).

Mais c'est généralement la figure du génie qui vient à l'esprit lorsqu'on parle de « l'artiste ». La prégnance d'une vision de l'art comme émanation des muses pourrait en partie s'expliquer par des clichés biographiques tenaces (l'autodidacte, l'élú touché par la grâce, le poète maudit, le solitaire névrosé ou le talentueux précoce, par exemple) (Kris et Kurz, 1987 ; Moulin, 1992), ainsi que l'hyper-personnification des créations (Paris, 2017).

Projetons-nous dans une salle de cinéma, pour la diffusion du nouveau film d'un grand réalisateur avec ses stars en premiers rôles. Ce n'est habituellement qu'au générique final, lorsque les spots lumineux tamisent à nouveau l'espace pour lever séance, que défile longuement l'inépuisable liste des contributeurs à l'œuvre, au maquillage, à la régie, aux caméras, au coaching, aux lumières, à la post-production et ainsi de suite. Loin s'en faut, « l'usage veut que l'on attribue la responsabilité de l'œuvre qu'à quelques-uns ou même à un seul de ces acteurs : "l'artiste". » (Becker, 1983, p. 405).

Dans le champ de la production musicale, les ingénieurs du son, musiciens de studio ou directeurs artistiques ayant participé à la création d'un album ne sont généralement crédités qu'à l'intérieur du livret de disque, dans une typographie minimaliste. Pourtant, force est de constater qu'en dépit d'une surexposition, les « têtes d'affiches » sont loin d'être les seuls acteurs impliqués au cours des étapes successives de création, (re)production, diffusion et promotion des œuvres. Sans ces « acteurs non-artistes », il n'y a tout simplement... pas d'art !

La valorisation du collectif en jeu est pourtant toute relative dans les productions culturelles. Notons qu'une même tendance existe au sein d'arts dont le nombre de parties prenantes est d'apparence plus restreint (pensons à la littérature, au dessin ou à la peinture). En effet, des mouvements aux écoles, des cénacles aux communautés, des groupes aux courants, le processus de création, si individuel soit-il en apparence, reste une activité amplement sociale. Dès lors, « sociologiquement, il serait [...] plus opératoire et plus exact d'envisager l'œuvre comme étant la création collective de tous ceux qui y ont collaboré. » (ibid.).

Par ailleurs, la représentation dominante de l'artiste dans l'imaginaire romantique n'est pas celle de la profession, mais celle de la vocation. Et pour cause, le choix d'une profession artistique est difficilement lisible pour l'analyse économique classique tant la rétribution monétaire du travail y est incertaine (Menger, 1991 ; 2009). Il faut donc chercher du côté d'autres formes de gratifications plus symboliques qui compenseraient l'irrationalité du risque matériel encouru par les artistes.

Qu'ils aient du succès ou non, leur nécessité vitale serait avant tout de créer, quitte à occuper parallèlement un emploi alimentaire pour survivre. S'investir inconditionnellement dans son travail avec une énergie permanente même en dehors des phases de création, tout en s'exposant à l'échec et au jugement critique de son œuvre (et donc de sa personne), telles seraient les motivations intrinsèques et les fragilités de l'artiste.

Dans ce chapitre, j'essaye de dépasser les représentations romantiques de l'art et de la créativité pour en éclairer la dimension sociale et organisée. En quatre temps, je présente les chemins de traverse qui relient la créativité artistique, le travail et le management :

- En premier lieu (II.1), j'examine la dimension collective de la créativité dans les organisations et dans les mondes de l'art. Je m'appuie sur la sociologie interactionniste pour dépasser l'image du génie solitaire. À l'aide des travaux d'Howard Becker, je mets en relief la manière dont les réseaux de relations et les règles partagées soutiennent toute création artistique et façonnent ce que signifie être « artiste » dans les mondes de l'art.
- Cette première partie me conduira à présenter, dans un deuxième temps, ce que Pierre-Michel Menger entend par « travail créateur » (II.2). D'après lui, le travail des artistes est « différent » dans la mesure où il s'inscrit dans une division du travail propre aux industries créatives, et où la notion d'incertitude met à l'épreuve l'idée même d'organisation. Par extension, les artistes seraient à l'avant-garde des mutations néolibérales du travail.
- Ensuite, j'explorerai les relations ambivalentes entre, d'une part, le champ artistique avec ses valeurs tenant de la cité inspirée, et d'autre part, le management, temple de la rationalité calculatrice (II.3). En reprenant les idées d'Eve Chiapello et de Luc Boltanski, je reviens sur la « critique artiste » et son assimilation managériale à travers la généralisation du travail par projets.
- Enfin, je conclurai cette piste en soulignant comment des modalités créatives bien connues des artistes, celles du bricolage et du jeu, ont été intégrées à des fins fonctionnelles dans les organisations (II.4). À partir de la littérature en management, je montrerai que le bricolage est devenu un levier de résilience et d'innovation en situation d'incertitude, et que le jeu se déploie, d'une part, sous la forme d'un outil pédagogique pour l'apprentissage de compétences, et d'autre part, sous la forme de la gamification, soit la reprise d'éléments ludiques pour renforcer la motivation, la sérendipité et l'engagement en entreprise.

1) Créativité et mondes de l'art

La créativité a été définie maintes fois par la recherche en management, au point que la notion est finalement assez ambiguë. Néanmoins, si les approches divergent quant à la nature précise du phénomène créatif (il y a, par exemple, les approches orientées vers la fonctionnalité et celles

attachées aux processus), elles s'accordent tout de même à reconnaître son caractère social et collectif.

Cette vision de la créativité comme phénomène collectif trouve un écho dans la sociologie interactionniste sur les mondes de l'art. En effet, loin de l'image romantique de l'artiste solitaire, la création artistique s'inscrit dans un vaste réseau de relations sociales et de conventions partagées au sein de mondes locaux. Les œuvres émergent dans ces écosystèmes où s'entrecroisent artistes, techniciens, critiques, institutions, conventions et publics, tous participant collectivement à l'élaboration, la diffusion et la légitimation des productions artistiques. Cette perspective met en lumière des similitudes entre la créativité telle qu'elle est encouragée dans les organisations et la dynamique collective de la création artistique à proprement parler.

La dimension collective de la créativité dans les organisations

Le narratif du saisissement par le sublime contribue à une représentation bohémienne d'un atout essentiel de l'artiste : la créativité. Il est probable que ce lyrisme soit lié à l'essence qualitative du terme, appelant à un jugement de valeur esthétique (Paris et Massé, 2021). Pourtant, ce mot n'est pas non plus un synonyme de magie ni d'épiphanie créatrice. Tirant son origine de la psychologie, la notion de créativité s'est progressivement étendue à d'autres disciplines, de la sociologie à la théorie des organisations, en passant par les sciences cognitives (George, 2007 ; Amabile et Hennessey, 2010 ; Godart et al., 2020). Et pour cause, elle est historiquement associée à la capacité de développer des idées fluides et complexes pour résoudre des problèmes en explorant des alternatives à l'aide d'une pensée divergente (Guilford, 1967).

Pour la psychologie cognitive, il s'agit donc d'une faculté individuelle et fonctionnelle. Cette littérature définit généralement la créativité comme la capacité de production d'idées nouvelles, utiles et adaptées à la réalisation d'objectifs donnés (Amabile, 1988/2013 ; Csikszentmihalyi, 1996 ; Mumford, 2003 ; Runco et Jaeger, 2012 ; Sternberg et Lubart, 1999). Dans le même temps, si la créativité s'apparente à une vertu, elle implique systématiquement la défection des choses conduisant parfois à une forme de déviance vis-à-vis des normes dominantes allant jusqu'à stimuler la pensée critique (Sgourev, 2016).

Mais progressivement, des recherches à la lisière de la psychologie et des sciences sociales ont inspiré une conception de la créativité comme potentiellement collective, car s'intégrant à un

contexte organisationnel (Amabile, 1983 ; Amabile, et al., 1996 ; Woodman et al., 1993). À partir du moment où la créativité est entendue comme la combinaison de facteurs individuels et collectifs, elle se révèle être une aptitude stratégique dans les organisations (Durand, 2006).

De ce fait, des auteurs revendiquent une approche systémique de la créativité pour éviter d'édulcorer le génie individuel (Csikzentmihalyi, 1996 ; McIntyre, 2006). Le cas de la chanson *Yesterday* des Beatles que Paul McCartney aurait « rêvée » est édifiant. Depuis sa sortie, en effet, ce titre perpétue l'idéal de l'artiste mystiquement inspiré et librement expressif. Cependant, la composition de cette œuvre semble bien plus rationnelle que ne le suggère le célèbre récit onirique : arrangement par George Martins et son quatuor à cordes, implication des ingénieurs d'Abbey Road dans la production, apports de John Lennon et de Richard Lester...

En réalité, l'œuvre a émergé de toutes les conditions sociales entourant le processus créatif. La matière grise modelée par l'artiste s'est formée et transformée au cours d'actions personnelles et de relations dans un domaine et un champ. En effet, la qualité créative de l'œuvre n'a pu être reconnue que par une évaluation extérieure à McCartney, ce qui témoigne de la dimension collective d'un processus pourtant solitaire en apparence (Csikszentmihalyi, 1996 ; McIntyre, 2006). Ainsi, bien que la créativité puisse être mesurée en psychologie, elle relève davantage d'une construction subjective en sciences sociales (Sgourev, 2016).

Alors que le management et la théorie des organisations ont tendance à s'approprier la notion pour ce qu'elle produit en termes d'outputs, certains travaux considèrent davantage cette dernière comme un **processus en action, intégré à des réseaux et des flux entre plusieurs individus** (Drazin et al., 1999 ; Leclair, 2017). De ce fait, Thomas Paris (2010) privilégie l'emploi du terme « création » à celui de « créativité », au-delà de toute considération sur la qualité esthétique des œuvres ou la valeur intrinsèque des talents.

L'anthropologue Tim Ingold (2024) dévoile trois évolutions historiques du lien entre créativité et création. Des débats théologiques et philosophiques de l'Antiquité au Moyen Âge sur la possibilité d'une création ex nihilo, nous sommes passés, avec la Renaissance et l'avènement de la modernité, à une vision de la création comme expression d'une intelligence conceptrice qui ne fait que transformer le « déjà-là ». Cette vision a ensuite cédé place, au milieu du XX^e siècle, à une approche psychologique réduisant la créativité à la production d'innovations et d'extrants au service d'objectifs. Face à ce constat, Ingold plaide pour ne plus envisager la créativité comme une capacité

orientée vers une fin, mais comme un **flux continu** de renouvellement vital où se chevauchent des êtres et des choses qui **s'engendrent mutuellement**.

Historiquement, les recherches sur la créativité collective ne se sont que peu intéressées aux **relations** qui animent les processus créatifs (Stierand et al., 2019). C'est d'ailleurs par l'identification de cette zone d'ombre que plusieurs travaux récents ont porté sur la façon dont la créativité collective se joue dans une relation entre les corps, les gestes, le matériel et les affects en contexte organisationnel (Bancou et Cnossen, 2024 ; Beyes et al., 2022 ; Duff et Sumartojo, 2017 ; Gherardi, 2019 ; Martin et al., 2019). Je reviendrai sur ces approches dans la troisième piste (III.3).

Ainsi, malgré l'idéalisation romantique de la créativité axée sur l'essence du talent et sa fonction dans la production d'outputs, certaines recherches en management se sont approprié la notion pour désigner un **processus relationnel, socio-matériel et affectif**. Cette perspective déplace l'attention prêtée au génie individuel vers les dispositifs sociaux, les cadres institutionnels et les médiations matérielles qui contribuent à produire de l'art ou de la création.

Plus généralement, les sciences sociales ont délaissé une vision romantique qui suppose l'existence d'une essence créative, au profit d'une lecture de la créativité dans sa dimension collective. Si cet effort a été entrepris pour étudier la créativité organisationnelle, il se retrouve également dans l'étude interactionniste des mondes de l'art.

La dimension collective des mondes de l'art

La sociologie de l'art a montré combien les biens culturels n'étaient pas que les fruits de prodiges visionnaires ni d'individus isolés, mais le résultat de processus intégrés à une organisation économique et sociale (Massé et Paris, 2021) : mécanismes de légitimation par le marché (Moulin, 1967/1989), lutte pour la reconnaissance des pairs (Bourdieu, 1992), conventions et réseaux (Becker, 1974), contrats, brevets et droits de propriété (Caves, 2000 ; Paris 2002), organisations industrielles digitalisées (Benghozi et Paris, 2016)...

Dans cette perspective, les travaux d'Howard Becker ont largement contribué au renouvellement de la sociologie de l'art, en explorant la dimension collective des « mondes de l'art » (Becker, 1982/1988). Becker conçoit les mondes de l'art comme des univers locaux et organisés selon des

conventions et des tissus de collaborations. Plutôt que d'agir en outsiders déviants, les artistes répondraient en réalité à des usages prescrits plus ou moins formellement dans leur monde. Dès lors, il convient d'étudier ces derniers de la même manière que d'autres mondes sociaux (Becker, 1963/1985).

Cette dimension collective et organisée est en fait caractéristique de tout monde de l'art, plus précisément défini comme « un réseau de coopération au sein duquel les mêmes personnes coopèrent de manière régulière et qui relie donc les participants selon un ordre établi. Un monde de l'art est fait de l'activité même de toutes ces personnes qui coopèrent » (Becker, 1999, p. 99). À l'intérieur de ces réseaux, le travail artistique est largement contingent, pouvant être exécuté dans toutes les configurations allant d'une personne seule qui « fabriquerait tout, inventerait tout, aurait toutes les idées, interpréterait ou exécuterait l'œuvre, serait touchée par cette œuvre et l'apprécierait, sans l'intervention d'autres » (Becker, 1988, p. 33) à une division industrielle du travail à l'instar du cinéma, par exemple. Les artistes ne sont donc qu'une fraction de ces mondes de l'art où :

« Les œuvres d'art ne représentent pas la production d'auteurs isolés, d'«artistes» qui possèdent un don exceptionnel. Elles constituent bien plutôt la production commune de toutes les personnes qui coopèrent suivant les conventions caractéristiques d'un monde de l'art afin de donner naissance à des œuvres de cette nature. Les artistes forment dans un monde de l'art un sous-groupe de participants qui, de l'avis général, possèdent un don particulier, apportent par conséquent une contribution indispensable et irremplaçable et, par-là, font de l'œuvre commune une œuvre d'art. » (ibid., p. 59).

En tant qu'académique et musicien lui-même (il fut pianiste de jazz à Chicago), Becker s'est attelé à comprendre les mondes de l'art depuis l'intérieur, là où les acteurs partagent « des présupposés communs, les conventions, qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés » (Becker, 1999, p. 99). Naturellement, ces conventions codifient et contraignent le travail des artistes, ainsi que sa diffusion. Dans ces conditions, les ressources matérielles, humaines et les réseaux sont autant de renforts que de freins à la création (Le Theule, 2019).

En évitant d'établir tout lien naturel entre le talent et le succès, Becker pose un regard interactionniste sur l'art. Il ne décrit pas l'activité créatrice comme un acte inspiré et spontané, mais comme un travail collectif, intégré dans un contexte culturel et orienté par des contraintes économiques et sociales. Dès lors, l'attribution d'une certaine qualité à une œuvre ou à un artiste ne relève pas d'une essence qui bourdonnerait en son sein, mais d'un phénomène de collaboration

et de formation de la réputation par les mondes de l'art qui l'accueillent. Ce sont ces mondes qui « produisent des œuvres, et ils leur confèrent aussi une valeur esthétique » (Becker, 1988, p. 63) :

« Tout travail artistique, de même que toute activité humaine, fait intervenir les activités conjuguées d'un certain nombre, et souvent d'un grand nombre, de personnes. L'œuvre d'art que nous voyons ou que nous entendons au bout du compte commence et continue à exister grâce à leur coopération. L'œuvre porte toujours des traces de cette coopération. Celle-ci peut revêtir une forme éphémère, mais devient souvent plus ou moins systématique, engendrant des structures d'activité collective que l'on peut appeler mondes de l'art » (ibid., p. 27).

Une diversité d'acteurs est donc impliquée et interagit à chaque étape de la production artistique, de la création à la réception. Cette chaîne de coopération hétérogène tout au long du processus, la « *motley crew property* » (Caves, 2000) est aussi variable en fonction des caractéristiques de chaque monde de l'art dont les conventions sont évolutives dans le temps et l'espace.

Qui peut prétendre au statut d'artiste ?

L'approche par les mondes de l'art accorde donc une place de choix aux acteurs dits secondaires au cours de la création, ces derniers étant des renforts indispensables à la concrétisation des œuvres et à leur diffusion. Ces rôles sont bien sûr endossés par des humains, mais aussi par des entreprises, des institutions, des règles et des conditions matérielles. Ainsi, en concevant l'art comme un ensemble de mondes sociaux, cette lecture a révolutionné la façon d'étudier les pratiques artistiques, à rebours des considérations romantiques les plus répandues. Becker ne parle donc pas « du » monde de l'art mais bien « des » mondes de l'art.

Il a également souligné l'instabilité des conventions au sein d'un même monde de l'art, en fonction du positionnement des acteurs et des modalités d'identification des artistes dans leur activité. Cette identification n'est pas des plus évidentes en l'absence d'un statut officiel pour déterminer « qui est artiste ». Becker décrit d'ailleurs plusieurs stéréotypes d'artistes, dont les professionnels (intégrés au marché) et les artistes ordinaires (vivant de leur pratique malgré une reconnaissance limitée), mais aussi les francs-tireurs (qui créent par subversion à contrecourant des conventions) et les artistes naïfs (qui créent sans formation ni réseau, loin des conventions dominantes). Cette différenciation nous interroge sur les critères justifiant la « condition d'artiste », ainsi définie par l'UNESCO :

« On entend par “artiste” toute personne qui crée ou participe par son interprétation à la création ou à la recreation d'œuvres d'art, qui considère sa création artistique comme un élément essentiel de sa vie, qui ainsi contribue au développement de l'art et de la culture, et qui est reconnue ou cherche à être reconnue, en tant qu'artiste, qu'elle soit liée ou non par une relation de travail ou d'association quelconque. » (UNESCO, 1980)

Artiste professionnel, naïf, franc-tireur... Ces catégories illustrent bien des manières d'être artiste. Il va sans dire que les conventions chez les élites artistiques ne sont certainement pas les mêmes que chez les artistes ordinaires. Dans le monde des « musicos » par exemple, les instrumentistes jouent loin du show business puisque leurs lieux de prestation ne sont pas « expressément destinés à la diffusion musicale, ils sont avant tout des espaces publics de rassemblement et de sociabilité [...] ; d'autre part, ils sont des espaces d'interactions fortes et nombreuses avec les agents/acteurs non-musiciens avant, pendant et après le temps musical » (Perrenoud, 2007, p. 100). Dans ces bars, bals et autres fêtes de village, la réussite d'une carrière ne se mesure pas nécessairement au succès commercial ou critique. Par conséquent, étudier un monde de l'art nécessite d'identifier les conventions qui y légitiment une pratique ou une création. Ces conventions peuvent être des canons esthétiques, des façons de se comporter ou des références culturelles, par exemple.

De même, les critères de reconnaissance et de cotation peuvent varier d'un monde de l'art à l'autre : validation par les pairs, statut d'intermittent, formation scolaire, niveau de rémunération... Au niveau subjectif, le temps passé à pratiquer, le revenu tiré ou la passion sont autant de modalités d'identification fluctuant d'un artiste à l'autre. Il est d'ailleurs intéressant d'observer à quel moment un artiste se présente comme tel et se considère légitime à affirmer : « je suis peintre », « je suis cinéaste » ou « je suis pianiste ». Cette auto-revendication s'opère souvent lorsqu'elle a été validée par des institutions. En revanche, on imagine aisément qu'un artiste qui ne serait pas encore passé par ces instances de légitimation ne s'oserait pas à une forme de mégalomanie, et parlerait plutôt en termes d'activité, préférant dire, par exemple, « je fais de la photo » plutôt que « je suis photographe ».

En conséquence, émettre une définition générique de la qualité « d'artiste » nous semble insoluble puisque ce statut relève à la fois de l'auto-proclamation et de la reconnaissance extérieure. Difficile alors, si ce n'est impossible, de définir absolument ce qu'est un artiste ou une œuvre. Au demeurant, quelque chose peut nous y aider : constamment, le passage d'une identité de créateur à celle d'artiste de même que la promotion d'une production créative au rang d'œuvre, dépend de l'influence **d'organisations artistiques** (Chiapello, 1994). C'est dans cette perspective que l'artiste a été

dépeint en travailleur au prisme du concept de **travail créateur**, loin de l'image d'Épinal fondée sur le mythe romantique.

2) Des boîtes noires dans le travail créateur ?

La notion de travail créateur proposée par Pierre-Michel Menger insiste sur la dimension incertaine de l'acte créateur de son intimité professionnelle à sa valorisation organisationnelle. Des délais aux ressources disponibles, des attentes du public aux exigences du marché, bien des contraintes régissent ce que l'artiste fait de sa créativité. Souvent, les artistes eux-mêmes insistent davantage sur l'effort investi dans la création que sur le jaillissement spontané d'une révélation, avec l'idée que l'art « n'est pas pure inspiration, qu'il y a beaucoup de transpiration » (Chiapello, 2021 citée par Mairesse et Schmidt, 2021, p. 223). Mais alors, le travail artistique est-il si différent des autres formes de travail ? Selon Menger, pas tant que ça, mais quand même... Une épreuve singulière, presque insondable, structurerait le travail créateur du sanctuaire de la conception aux lumières de la diffusion, celle de l'incertitude :

« L'activité artistique est, au sens le plus élevé, un travail, mais précisément un travail dont le cours et l'issue sont incertains. Ceci veut dire que l'activité créatrice doit, dans les projets auxquels un prix élevé est attaché par l'artiste, s'écarter des tâches aisément maîtrisables et répétitives, qui sont peu exaltantes certes, mais qui sont aussi peu risquées, puisque prévisibles dans leurs résultats. Mais ceci signifie aussi que s'écarter des activités répétitives constitue assurément une épreuve. Et c'est bien l'épreuve de l'incertitude qui donne au travail créateur son épaisseur d'humanité et ses satisfactions les plus hautes, et c'est ce qui a toujours valu à l'art de figurer parmi les modèles de l'action humaine la plus haute, depuis Aristote. » (Menger, 2009, p. 12)

Le travail créateur comme profession de l'incertitude

L'incertitude serait à la fois le propre de l'activité artistique elle-même et une des propriétés du marché dans lequel cette activité s'insère. Ces propriétés identifiées par Caves (l'incertitude de la demande, l'amour de l'art pour l'art, l'hétérogénéité de l'équipage, la variété infinie des biens, la hiérarchie des talents, la fuite du temps et la durabilité des produits) sont autant de facteurs en raison desquels « personne ne sait » ce que peut produire ce travail (Caves, 2000). Difficile en effet

de présager le succès commercial, la réception critique ou la quantité d'intrants intégrés à la production pour des biens créatifs.

Dans cette perspective, la notion de travail créateur met à l'épreuve celle d'organisation en ce sens qu'elle n'invoque que rarement des processus complètement rationalisés et planifiés. En effet, le talent, l'abandon, l'essai, l'erreur, l'abondance des ressources employées sont autant d'éléments difficiles à anticiper en amont, et à mesurer en aval.

Ceci explique que des différences minimales de talent ou de volume de travail n'empêchent pas des écarts de succès importants dans un marché dominé par le modèle du *winner-take-all* (Caves, 2000). Menger (2009) définit le talent comme « ce gradient de qualité qui est attribué à l'individu artiste à travers ces comparaisons dépourvues de repères externes absolus » (ibid., p. 288), une définition que d'autres auteurs décrivent néanmoins comme une essentialisation occultant les conditions sociales et matérielles de l'apprentissage artistique (Aufrère, 2023 ; Corsani et Lazzarato, 2008 ; Moulier-Boutang, 2004 ; Schotté, 2013).

Étant intégré dans une dynamique de réseau, de compétition et de marché, l'artiste est ainsi dépeint par Menger en travailleur, si exceptionnel soit-il. L'artiste professionnel questionnerait la vision néoclassique du travail (qui en fait l'envers du loisir), puisqu'il travaillerait par désir et vocation et non par nécessité économique. En France, il existe même une distinction institutionnelle du métier d'artiste, celle de l'accès à l'emploi et au chômage via le régime de l'intermittence. Menger dépeint ce régime « d'exception » comme l'amorce d'une libération du temps humain et comme la préfiguration d'une réappropriation émancipatrice de la précarité. Avec cette focale, pour qu'une activité artistique puisse être considérée comme un travail, celle-ci doit s'inscrire dans une démarche professionnelle ou, à défaut, dans un processus de mise en valeur sur le marché. Dans ce cadre, la carrière artistique serait notamment fondée sur des logiques d'avantages cumulatifs (le succès appelle le succès) et la « force intrinsèque du talent individuel » (Menger, 2009, p. 424).

Pour toutes ces raisons, le travail créateur serait à l'avant-garde des mutations néolibérales du travail (Menger, 2009). Il serait en effet un laboratoire de flexibilité là où le chômage frictionnel, les contrats de courte durée, l'hybridation des statuts et l'autonomie prédominent. Le lot de tout artiste, en tant qu'entrepreneur de sa propre carrière, serait de naviguer entre les projets et d'adapter ses compétences aux opportunités. La polyactivité est, en effet, un mode d'organisation courant pour les artistes (Bureau et al., 2009). S'organiser pour gérer au mieux sa carrière tout en restant créatif

pour faire face à l'incertain, tel est le paradoxe d'un management de la création (Paris, 2010). Pour Menger, le concept de travail créateur offre une clé de lecture à la compréhension des mutations du travail, notamment en matière d'autonomie, d'adaptation, d'exposition aux risques de précarité, d'injonctions à la créativité et de responsabilisation de soi.

Cependant, nous pourrions tout à fait questionner l'idée selon laquelle « l'exception » artistique, reconnue par le régime d'intermittence, par exemple, participe d'une réappropriation émancipatrice de la précarité. Des recherches comme celles d'Antonella Corsani et Maurizio Lazzarato (2008 ; 2009), portant notamment sur La Coordination des Intermittents et des Précaires, ont montré que de nombreuses zones grises du travail subsistaient même au cours des phases de chômage (Corsani, 2020). Pour ces auteurs, les artistes incarnent surtout l'avant-garde d'un précarat intellectuel malmené par le fonctionnement néolibéral du travail, et non le modèle inspirateur de cette tendance néolibérale.

Le travail créateur comme *organizing* dans les industries créatives

En sciences de gestion, le travail créateur est essentiellement passé au crible des industries créatives, dont la configuration questionne l'idée d'une organisation rationnelle du travail :

- D'un côté, loin des considérations romantiques, il y aurait bien des façons routinières et planificatrices de mener un travail artistique (Wolff, 1981), ce qu'ont bel et bien saisi les logiques de l'industrie culturelle.
- Mais dans le même temps, l'organisation du travail reste très incertaine : la création n'est que peu reliée à une demande préexistante (« personne ne sait »), l'organisation planifiée est souvent mise à mal par l'incertitude, et enfin, la division du travail n'est jamais claire puisqu'elle est affaire d'exploration (Paris, 2010).

Dans cette perspective, ce qui justifie le terme « travail » pour parler de créativité, est l'existence de processus faisant intervenir un grand nombre d'acteurs et de ressources, en particulier dans les industries créatives.

Généralement, le paradigme industriel repose sur la prévisibilité, la planification, la rationalisation et le contrôle linéaire de la production. Mais justement, le concept d'industrie créative, né dans les années 1990, reformule autrement cette idée. L'une des premières et plus influentes utilisations de

l'expression fut promue par le gouvernement britannique sous l'administration de Tony Blair. En effet, le Department for Culture, Media and Sport (DCMS) du Royaume-Uni a formellement introduit le terme en 1998 dans une cartographie des secteurs concernés par l'appellation. Le rapport a défini les industries créatives comme celles tirant leur origine de la créativité individuelle, de la compétence et du talent, ayant un potentiel de création de richesse et d'emplois grâce à la génération et à l'exploitation d'une propriété intellectuelle (DCMS, 1998). La « créativité » associée à « l'industrie », quelle étonnante réunion !

Pourtant d'après l'Académie française, ce que nous entendons aujourd'hui par « industrie » recèle une déformation progressive du concept. L'*industria* (du latin *in*, de l'intérieur, et *struere*, bâtir) a évolué dans le temps, renvoyant au XVI^e siècle à l'idée d'application, d'activité, d'assiduité¹⁹. Pouvaient alors y être associés l'activité artistique, la pratique manuelle ou encore le métier artisanal. À cette période, l'industrie correspondait à « l'adresse, l'habileté à exécuter un ouvrage ; la puissance de travail et de création ». Cette origine se retrouve, par exemple, dans des expressions telles que « l'industrie des abeilles », soulignant la minutie pratique, le savoir-faire de ces insectes. Péjorativement, le terme peut aussi être associé à la malice et aux pratiques peu scrupuleuses du « chevalier d'industrie ».

Petit à petit, l'industrie a désigné un métier nécessitant une certaine ingéniosité, aussi bien manuelle que mécanique ou mercantile. À partir du XVIII^e siècle, elle est assimilée à l'idée d'application au travail et s'étend à plusieurs secteurs tels que l'agriculture, la manufacture ou l'échange de marchandises (Musso, 2017) :

« Ce qui compte à cette aune, ce n'est pas l'efficacité technique ou la rentabilité économique : c'est d'accomplir son devoir suivant le cérémonial. Nulle scission ne compartimente ce qui est de l'ordre de la production matérielle et ce qui relève du symbolique, de l'apparat et de la parole anodine ou magique. Travailler, ce n'est pas s'éviter de superflus efforts, et nombre de tâches les plus prosaïques s'accompagnent de rites religieux ou traditionnels parfaitement inutiles d'un strict point de vue technique. Le labeur s'inscrit encore dans un appareil d'obligations sociales dénuées de toute perspective de gain ; il constitue souvent une fin en soi davantage qu'un seul moyen. » (Le Texier, 2016).

¹⁹ Dictionnaire de l'Académie française en ligne, <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9I1018#:~:text=Emprunt%C3%A9%20du%20latin%20industria%2C%20%C2%AB%20application,industrie%2C%20avec%20une%20admirable%20industrie>. Consulté le 11/03/25

Retenons donc que l'usage oublié du mot « industrie » a longtemps désigné non pas une « organisation » de la production, mais plutôt une « pratique » de production. Ce n'est qu'à partir du XIX^e siècle que l'acception moderne du terme a émergé avec le taylorisme. À cette époque, en effet, l'ingénieur américain Frederick Taylor théorise une organisation scientifique du travail fondée sur la quête d'efficacité productive. Concrètement, il s'agira pour les entreprises industrielles de rationaliser le processus de production en éliminant tout détour inutile du point de vue de la réalisation technique. Précisément, c'est bien dans cette conception relativement récente de l'industrie que s'inscrit le travail créateur au sens gestionnaire, même si ce travail reste une « exception », un travail « pas tout à fait comme les autres » puisqu'il met à l'épreuve l'organisation.

Bien-sûr, il y a une stratégie avec des phases récurrentes dans les projets créatifs : une phase d'inspiration, du cadrage par vision projective, de la mise en forme du concept en objet et de la validation comme précision du projet (Paris, 2017). Dans l'industrie de la création musicale, par exemple, on remarque d'importantes stratégies d'optimisation culturelle pour adapter les morceaux aux contraintes du marché (McIntyre, 2008 ; Morris, 2020 ; Polak et Schaap, 2024). Mais ce mécanisme de convergence ou de mise en cohérence vis-à-vis de ces contraintes s'accompagne toujours de logiques de divergence, celles de l'ouverture du champ des possibles. Il y a toujours beaucoup d'incertitude. Ainsi, les approches gestionnaires admettent l'existence d'une « boîte noire » dans le travail créateur :

« C'est-à-dire qu'elles admettent, dans leur fonctionnement même, qu'il n'y a pas de traçabilité ni de linéarité dans leur activité. Elles reconnaissent *de facto* le fait que la création suppose l'intégration d'intrants, nombreux, produisant des extrants, sans que l'on puisse établir un lien entre ceux-là et ceux-ci. Pour dire les choses autrement, la reconnaissance de l'abondance nécessaire à toute création fait que les organisations renoncent à toute forme de traçabilité, et donc à toute vision linéaire ou quête d'optimisation. » (Paris, 2017, p. 335).

En résumé, l'emploi du mot « travail » dans le concept de « travail créateur » se justifie par l'existence de marchés, d'organisations et d'institutions structurant la création au niveau professionnel. Par ailleurs, l'enchaînement des projets, l'incertitude, la flexibilité, l'emploi précaire, la division des tâches placent les artistes en sentinelles « hors normes » du travail ultra-libéral. De ce point de vue, les industries créatives contiennent des émanations organisationnelles du travail créateur où persistent les boîtes noires de la créativité, du talent et du succès.

« Soyez créatifs ! » Cette sommation sonne comme un mantra tant dans les mondes de l'art que dans celui de l'entreprise (Masure et al., 2015). En effet, la créativité est devenue une injonction dans les organisations, des stratégies d'entreprises aux ressources humaines, de l'éducation aux politiques publiques. Et pour cause, on parle désormais d'industrie créative, de ville créative, de profils créatifs, de créativité organisationnelle ou encore de pensée créative.

Aujourd'hui, l'usage du terme est si répandu qu'il risque d'en épuiser sa substance. L'impératif de créativité ne serait donc plus l'apanage des artistes, mais imprégnerait l'ensemble de la vie sociale à l'heure d'une culture de la nouveauté (Reckwitz, 2017). De ce fait, je propose de revenir aux chemins de traverse qui ont rapproché, de façon contrintuitive peut-être, l'art et le management.

3) Noces amères entre l'art et le management

Autonomie et polarité du champ artistique : la lecture déterministe du travail créateur

À première vue, les ressorts de l'art et du management semblent contradictoires, tant ils relèvent d'idéaux en apparence irréconciliables. Il est fréquent que les mondes de l'art partagent une vision péjorative du monde des affaires quand ce dernier associe le style artistique à une forme de déconnexion bohémienne (Paalumäki et Virtaniemi, 2009). Ce conflit de perception est lié à des logiques divergentes au sein des champs, ces microcosmes sociaux relativement autonomes régis par des règles qui lui sont propres (Wagner, 2021). Ainsi, Bourdieu montre que les logiques du champ de l'art et celles du champ des affaires ont quelque chose d'antagoniste :

« Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs. Par exemple, le champ artistique, le champ religieux ou le champ économique obéissent à des logiques différentes : le champ économique a émergé, historiquement, en tant qu'univers dans lequel, comme on dit, « les affaires sont les affaires », *business is business*, et d'où les relations enchantées de la parenté, de l'amitié et de l'amour sont en principe exclues ; le champ artistique, au contraire, s'est constitué dans et par le refus, ou l'inversion, de la loi du profit matériel. » (Bourdieu et Wacquant, 1992, p. 73).

La quête d'autonomie des artistes vis-à-vis des instances de pouvoir, notamment par rapport à l'État, serait inhérente à l'histoire du champ artistique. Mais comme chaque champ, celui-ci n'est pas exempt de luttes pour la domination en son sein. L'art, comme d'autres champs, demeure un espace concurrentiel où ces luttes de pouvoir entretiennent la croyance d'une « valeur de l'art ». Et pour cause :

« Les champs reposent sur une coupure entre les professionnels (de la politique, de la religion, etc.) et les profanes. La délimitation des frontières d'un champ est elle-même objet de lutte. Ainsi, au sein du champ artistique, l'enjeu des luttes est de savoir qui est en droit de se dire artiste et de dire qui est artiste. » (Wagner, 2021, p.50).

Avec la théorie des champs, Bourdieu décrit donc des acteurs en compétition pour l'accumulation d'un capital spécifique au sein d'espaces sociaux structurés et hiérarchisés, et où la légitimité est imposée par les classes sociales qui dominent le champ à un moment donné. Par exemple, Bourdieu a montré comment les choix littéraires des romanciers n'étaient pas uniquement déterminés par les écrivains eux-mêmes, mais qu'ils l'étaient aussi par une lutte pour la reconnaissance des pairs en fonction des conventions privilégiées par les grands critiques et les maisons d'édition (Bourdieu, 1992).

À l'intérieur du champ artistique, on observe une rivalité entre deux classes sociales : celle qui possède un fort capital culturel et celle qui possède à la fois ce fort capital culturel et un fort capital économique. Même si l'on se refuse à le voir, il y a beaucoup de connivences entre le symbolique et l'économique dans le champ artistique, et c'est de cette connivence que le modèle romantique essaye de se distinguer.

D'après Bourdieu, cette rivalité a conduit à l'émergence de deux sous-champs, deux pôles, au sein du champ artistique. Le premier (celui de la « grande production ») en est le pôle qui accepte la logique du succès commercial, tandis que le second (celui de « l'avant-garde ») est celui qui valorise avant tout l'authenticité de l'art pour l'art et se méfie de toute compromission économique (Bourdieu, 1992).

Le champ artistique s'est donc autonomisé, tout en se polarisant entre un sous-champ hyper-autonome privilégiant l'accumulation de capital symbolique à l'accumulation de capital économique (c'est l'avant-garde, celle qui porte les marques du romantisme), et un autre sous-champ

s'accommodant plus facilement des bénéfices commerciaux de l'art (sans minorer pour autant sa valeur symbolique).

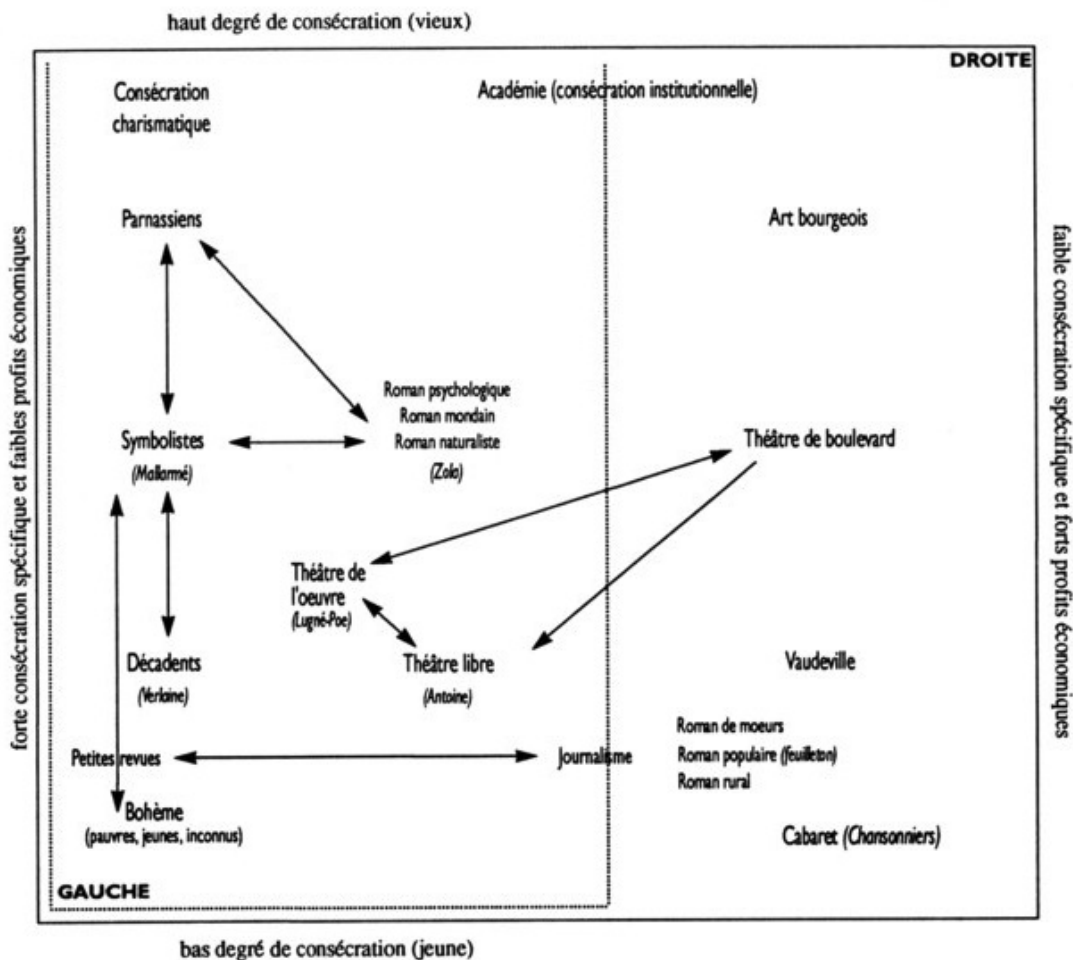


Figure 4 : Le Champ littéraire au XIX^e siècle. Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 89, 1991, p. 3-46, graphique p. 31.

L'art est donc un champ autonome, et le monde des affaires en est un autre. Au demeurant, il y a bien des collusions entre ces champs, et seule l'illusion des croyances partagées en leur sein empêcherait de voir cette entente secrète. Ces croyances se reproduiraient en permanence dans le champ artistique et perpétueraient ainsi le mythe romantique de la créativité, celui qui se refuse à l'analyse sociologique :

« Ayant ainsi porté à jour l'effet le mieux caché de cette collusion invisible, c'est-à-dire la production et la reproduction permanente de l'illusion d'adhésion collective au jeu qui est à la fois cause et effet de l'existence du jeu, on peut mettre en suspens l'idéologie charismatique de la "création" qui est

l'expression visible de cette croyance tacite qui constitue sans doute le principal obstacle à une science rigoureuse de la production de la valeur des biens culturels. » (Bourdieu, 1992, p. 237-238).

Ainsi, le concept de champ pour saisir le travail créateur contribue à démystifier et ramener ce dernier au rang d'activité ordinaire (avec ses propres logiques et croyances) ; ce qui, soit dit en passant, pourrait contrarier les défenseurs de l'art pour l'art :

« La sociologie et l'art ne font pas bon ménage. Cela tient à l'art et aux artistes qui supportent mal tout ce qui attente à l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes : l'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé, et l'irruption du sociologue, qui veut comprendre, expliquer, rendre raison fait scandale. Désenchantement, réductionnisme, en un mot grossièreté ou, ce qui revient au même, sacrilège. » (Bourdieu, 1984, p. 207).

Lorsqu'il est saisi par ce prisme déterministe, le travail de création n'est pas proprement dit « créatif » puisqu'il relève entièrement d'une dialectique entre le champ et l'habitus :

« Ce qu'on appelle la "création" est la rencontre entre un habitus socialement constitué et une certaine position déjà instituée ou possible dans la division du travail de production culturelle (et, par surcroît, au second degré, dans la division du travail de domination) ; le travail par lequel l'artiste fait son œuvre et se fait, inséparablement, comme artiste (et, lorsque cela fait partie de la demande du champ, comme artiste original, singulier) peut être décrit comme la relation dialectique entre son poste qui, souvent, lui préexiste et lui survit (avec des obligations, par exemple la « vie d'artiste », des attributs, des traditions, des modes d'expression, etc.) et son habitus qui le prédispose plus ou moins totalement à occuper ce poste ou – ce qui peut être un des prérequis inscrits dans ce poste – à le transformer plus ou moins complètement. » (Bourdieu, 1984, pp. 210-211).

Mais alors que la théorie des champs présente les motivations inconscientes des acteurs, en tentant d'éclairer une réalité qu'ils ignorent, Boltanski et Thévenot (1991) s'attachent à comprendre la manière dont les artistes justifient publiquement leurs actions en mobilisant différents ordres de grandeur et de valeur que les auteurs attribuent à des « cités ».

Les cités sont des terrains d'entente pour des modes de valeur communs, où la légitimité émerge d'un accord sur des principes de justification. Avec le modèle des cités, les auteurs se focalisent sur les capacités critiques et réflexives des acteurs pour justifier les croyances et les conventions propres à leur champ. Ainsi, l'idée n'est plus d'observer les déterminants inconsciemment incorporés dans les comportements, mais de prêter attention à la manière dont les personnes argumentent pour

justifier leurs prétentions. Ce modèle n'a pas donc pas pour ambition d'exprimer la réalité, mais il aide à la penser. Il se demande à quelles règles les acteurs se soumettent volontairement pour être aptes à faire ce qu'ils font et pour reconnaître comme normal, ou non, ce qu'il se passe (Hennion, 2013).

La critique artiste du management

Selon le modèle des cités, les individus inscrivent leurs actions au sein de systèmes de valeur à partir desquels ils produisent du sens et interagissent avec le monde. Une cité possède ses propres normes, pratiques et cadres de référence. Ainsi, chaque cité suppose un ordonnancement des règles, des objets et des personnes, dont le respect contribue à la construction du bien commun en son sein.

Parmi ces six cités (civique, marchande, domestique, industrielle, d'inspiration et de renom), au moins deux reposent sur des axiomes liés à la production à but économique, tandis que l'une d'entre elles renvoie aux logiques du monde artistique. Dans ce cadre, l'art reposerait sur des valeurs tenant de la « cité inspirée », celle de l'émotion, de la spontanéité, du sensible, quand l'économie et le management tiendraient davantage de la « cité marchande » (consacrant les valeurs de concurrence, de compétition) et de la « cité industrielle » (sacralisant la productivité et l'efficacité).

Cité	Échelle de grandeur	Exemples de rôles sociaux
Cité inspirée	Renoncement à soi pour les autres sans accorder de crédit à la reconnaissance des autres ou à leurs opinions.	Artistes, avant-gardes politiques, religieux...
Cité domestique	Position hiérarchique, lien entre les êtres conçu comme un lien familial.	Père de famille, patron...
Cité de l'opinion	Reconnaissance des autres, honneur.	Vedettes, influenceurs...
Cité civique	Volonté générale, sacrifice favorable à tous.	Élus, représentants...
Cité marchande	Prix des biens, déterminé par un marché où des individus en sympathie, mais soumis à leurs intérêts personnels, entrent en concurrence pour l'appropriation de ces biens.	Client, fournisseur...
Cité industrielle	Efficacité, capacité « scientifique » à produire des biens en respectant un budget.	Ingénieur, expert, technicien...

Tableau 1 : Échelles de grandeur des différentes cités chez Boltansky et Thévenot

Dans l'ouvrage issu de sa thèse, Eve Chiapello a souligné la manière dont une critique artiste de la modernité s'est construite parallèlement à l'essor du néolibéralisme et du management dans les organisations culturelles (Chiapello, 1998). Dès le XVIII^e siècle, cette critique :

« prend appui sur la représentation romantique de l'art et des artistes qui s'impose au même moment et porte un regard distancié et négatif sur la société industrielle, capitaliste et bourgeoise, née elle aussi des deux révolutions, l'industrielle et la démocratique. Cette époque voit en effet en même temps s'instaurer la société moderne et émerger un nouveau modèle de l'art et de l'artiste qui en sera l'une des sources critiques les plus puissantes. » (Chiapello, 1998, p. 14).

Ainsi, la critique artiste tend « à être anti-rationaliste et fondée sur l'affirmation de l'imagination personnelle comme valeur suprême » (ibid., p. 15), ce qui l'oppose *a priori* aux principes managériaux destinés à assurer l'efficacité productive des entreprises. Cette critique se différencie d'une autre critique, la critique sociale, qui défend les principes de justice en rejetant explicitement la misère, les inégalités, l'opportunisme et l'égoïsme générés par le capitalisme (Boltanski et Chiapello, 1999). Dans la critique artiste inspirée de la culture bohème de la fin du XIX^e siècle, les

deux sources d'indignation sont avant tout l'exigence de liberté et le rejet de l'inauthenticité, constituant autant de points de conflits entre l'art et le management.

Management	Art
Rationalisme : rationalité, calcul, standardisation, prévisibilité, régularité, routine, ordre, mesure, quantification	Antirationalisme : sensibilité, imagination, intuition, singularité, unicité, créativité, innovation, rupture, goût, plaisir
Capitalisme : profit, argent	Anticapitalisme : art pur, hors de prix
Utilitarisme : intérêt, utilité	Anti-utilitarisme : sacré, gratuité
Hétéronomie : contrôle, travail organisé par autrui, moments de travail séparés du temps libre	Autonomie : liberté, vocation, temps unifié, l'œuvre se nourrit de la vie de l'auteur
Méritocratie : compétence acquise par le travail et l'école	Aristocratie : génie, don inné
Les masses : consommatrices	Les masses : béotiennes, vulgaires

Tableau 2 : Points de conflit entre l'art et le management (Chiapello, 1998, p. 59)

Dans la continuité de l'organisation scientifique du travail théorisée par Taylor, les principales fonctions historiques du management consistent effectivement à prévoir, organiser, commander, coordonner et contrôler le travail de façon rationnelle (Fayol, 1916). D'après Gaulejac (2005), le management et la gestion sont stimulés à l'origine par quatre paradigmes qui soulignent *a priori* l'incompatibilité entre les valeurs productivistes incarnées par le management et celles portées par une vision idéaliste de l'art comme espace suprême de la liberté créatrice (Koivunen et Rehn, 2009).

« Le paradigme objectiviste traduit la réalité en ratios, en indicateurs, en équations... Il donne la primauté au calcul sur tout autre langage pour gérer les entreprises. Derrière la primauté du calcul, c'est la rentabilité financière qui domine ; le paradigme fonctionnaliste considère qu'il y a "une bonne façon" de faire fonctionner les organisations et que les conflits sont des dysfonctionnements [...] ; le paradigme expérimental consiste à considérer que l'objectivation est un gage de scientificité, donc de vérité. Cela conduit en fait à ce que tout s'organise en fonction d'une rationalité issue de l'expertise. En fait, au lieu de traiter les problèmes en les comprenant, en les discutant, on les traite

en instrumentalisant les acteurs de l'entreprise ; le paradigme utilitariste ne considère la pensée comme utile que dans la mesure où elle est opératoire. » (Gaulejac, 2006, p. 31).

Mais les limites d'un management uniquement fondé sur la rationalité instrumentale sont identifiées au sein même des sciences de gestion, comme en témoigne le courant des *Critical management studies* (Alvesson et Willmott, 1992). D'un côté, bien sûr, le management semble de plus en plus désincarné à l'aune de la financiarisation et de la révolution numérique (Gomez, 2019 ; Taskin, 2022) : les procédures, les indicateurs financiers, le contrôle, les outils de gestion numériques (algorithmes, tableurs, logiciels...) ont tendance à rationaliser le travail humain de manière inédite en étouffant l'autonomie et la marge de manœuvre des salariés dans les organisations.

Mais paradoxalement, une place plus importante est aussi laissée aux émotions, au bien-être au travail, aux vertus de créativité et de flexibilité dans les entreprises. Ces considérations s'y sont généralisées en même temps que s'est affirmée la critique de la froideur aliénante du capitalisme, celle qui :

« met en avant la perte du sens et, particulièrement, la perte du sens du beau et du grand, qui découle de la standardisation et de la marchandisation généralisée, touchant non seulement les objets quotidiens, mais aussi les œuvres d'art (le mercantilisme culturel de la bourgeoisie) et les êtres humains » (Boltanski et Chiapello, 1999, p. 83-84).

Fort de cette indignation, une nouvelle forme de management tournée vers le projet et l'autonomie des travailleurs a su se généraliser dans beaucoup de secteurs, en reprenant à son compte les valeurs d'authenticité, de flexibilité et d'expression individuelle revendiquées par les artistes. En conséquence, la vertu créative aurait été engagée au service d'une nouvelle organisation du travail bien au-delà des mondes de l'art. En dénonçant l'insinuation des logiques capitalistes dans les mondes de l'art tout en ré-enchantant le monde productif devenu trop oppressif, la critique artiste aurait finalement fait le jeu du capitalisme.

D'après Boltanski et Chiapello (1999), la critique artiste, qui fut portée par les personnes placées en haut de la hiérarchie socioculturelle, a insufflé un « nouvel esprit » au capitalisme. Ce dernier aurait entendu la critique avant de l'assimiler pour mieux la désamorcer, en promouvant l'émergence d'un nouveau type de management plus soucieux des valeurs de la cité inspirée. À la fin des années 1960, en effet, la contre-culture contestataire et les mouvements révolutionnaires ont milité pour davantage d'autonomie, de liberté, d'horizontalité contre les systèmes hiérarchiques,

patriarcaux et inégalitaires dominants. Les valeurs ainsi promues furent d'abord considérées puis absorbées par le capitalisme, qui les a finalement détournées comme autant d'opportunités pour se renouveler. C'est notamment le cas pour la vertu créative, illustration symptomatique des entrelacs entre l'idéal d'autonomie porté par l'art et les logiques de contrôle au travail. D'une part, le système capitaliste a répondu positivement à la critique en améliorant les conditions de travail et d'existence, mais d'autre part, il y a également répondu négativement en la dévoyant dans un changement des rapports productifs.

En particulier, l'image créative associée aux artistes a inspiré une rhétorique du talent pour des emplois qualifiés et très qualifiés, où de nouveaux modes de management se sont développés depuis la fin du siècle dernier. Par exemple, les modes historiques de production capitaliste autrefois fondés sur la rationalité planificatrice et la hiérarchie ont été rééquilibrés à la fin du XX^e siècle, par une nouvelle forme managériale reprenant à son compte la critique artiste qui lui était adressée quelques décennies plus tôt. Ainsi, comme chez les artistes, la flexibilité, la créativité, l'adaptabilité, l'autonomie, l'émancipation sont devenues des valeurs revendiquées tant par les travailleurs que par le néomanagement au sein de l'entreprise du début du XXI^e siècle (Parush et Koivunen, 2014).

Des GAFAM aux plateformes, des PME aux micro-entreprises, des associations au secteur public, bien des organisations ont vu éclore des environnements de travail ouverts et flexibles vis-à-vis des salariés. Des espaces de repos, des ateliers artistiques, des temps de pratique sportive et autres dispositifs stimulant la créativité, sont autant de commodités révélatrices d'un management plus soucieux des êtres humains. De même, l'idée de réseau initialement entendue comme un espace d'authenticité expressive, de mobilité et de lien social propre aux milieux marginaux, est devenue une clé de voûte des nouvelles formes de travail où sont valorisées les ressources cognitives (Moulier-Boutang, 2007). Selon Danielle Linhart, dans cette organisation du travail sur mesure,

« il s'agit de reconnaître la spécificité de cette ressource particulière qu'est la ressource humaine, de la valoriser : la grande richesse des entreprises se mesure à l'aune de l'intelligence, de la capacité créative et inventive des hommes et des femmes qui la composent. Cette rhétorique rompt avec la logique taylorienne qui ambitionnait d'extirper de l'organisation toute possibilité pour les travailleurs d'influer sur leur travail, et qui préconisait que le travail se déroule indépendamment de la bonne ou mauvaise volonté des travailleurs, de leur état d'esprit et de leurs états d'âme. » (Linhart, 2017, p. 182)

La généralisation du travail par projets

En dépit de son apparence altruiste et libertaire, ce phénomène a pu contribuer à individualiser et fidéliser le travail dans une logique de productivité, affaiblissant *in fine* la capacité de mobilisation des organes traditionnels de lutte sociale tels que les syndicats. Dans beaucoup d'entreprises, il faudrait désormais compter sur sa créativité pour être recruté et mener à bien ses projets (Andanova et al., 2014 ; Boutinet, 1990/2012). Cette nouvelle approche managériale s'ancre dans un système de valeurs spécifique, que Boltanski et Chiapello ont lié au développement d'une nouvelle forme de cité : la **cité par projets**.

La cité par projets encourage la quête de réalisation de soi et la créativité au travail, de même qu'elle valorise la capacité des individus à s'intégrer au sein de projets existants en générant de nouveaux contrats. Le travail s'inscrit alors dans une logique d'adaptabilité et de disponibilité autour des projets à l'image des métiers d'art. L'organisation efficace devient celle où les individus peuvent varier les mandats de travail avec flexibilité, impliquant plus de polyvalence et de responsabilisation de leur propre carrière. L'organisation concrète du travail est ainsi gérée par les équipes projets, accueillant des managers dont l'indépendance fait écho à celle des artistes.

Ce paradigme du projet, en tant qu'« anticipation opératoire, individuelle ou collective d'un futur désiré » (Boutinet, 1990/2012, p. 70) présuppose une certaine temporalité propre à nos sociétés modernes, un **temps linéaire et cumulatif**. Dans ce cadre, au lieu d'être le catalyseur de créativité pressenti, le travail par projet pourrait neutraliser cette dernière. Et pour cause, en tant qu'outil à la merci d'administrations et de commanditaires, le travail par projet deviendrait une simple variable d'ajustement au service de logiques économiques et programmatiques pouvant compromettre la créativité.

Ce faisant, le projet se trouve réduit à une procédure bureaucratique qui étouffe la créativité au lieu de la stimuler. Dans ces conditions, le projet « se transforme en outil bureaucratique comme un autre, dénaturant ou pire annihilant l'espace de créativité dont il était censé au départ être le moteur » (Boutinet, 2012b, p. 18) :

« Ce défaut de créativité est lié à une banalisation du paradigme de projet transformé en une variable d'ajustement parmi d'autres, mise à la disposition d'auteurs potentiels dont la vulnérabilité existentielle associée à une conjoncture dépressive, celle qui a quitté les rivages et mirages du

progrès, ne leur permet plus d'être créatifs, donc de se mettre en projet. Une forme de nécessité sociale paralyse la nécessité vitale. » (ibid., p. 18)

Les nouvelles formes de travail inspirées des professions artistiques se nourrissent ainsi d'idéaux de créativité et d'autonomie et intègrent les logiques de la cité inspirée dans le travail par projets. Comme nous l'avons souligné plus en amont, la créativité est perçue comme une qualité permettant de gérer l'incertain et de s'adapter continuellement aux opportunités, comme le font les artistes. Elle serait alors un levier de flexibilité inspirant des modes de travail tels que les missions, le freelance, l'auto-entrepreneuriat ou le *gig working* (Menger, 2003).

Le management par projet devenant une nouvelle norme, l'artiste serait une incarnation possible de formes plus libérales de travail, en tant « qu'As » de la mobilité et de la résilience alors que les risques de précarité, l'insécurité de l'emploi et la concurrence sont autant d'incertitudes à négocier. En somme, ces recherches nous enseignent que le travail par projets est devenu un nouvel espace de compromis et de dialogue entre l'art et le management, caractérisé par l'adaptabilité et la faculté à naviguer dans l'incertain grâce à des capacités créatives.

4) Du bricolage au jeu : la créativité mise au travail

Aujourd'hui, les organisations s'accordent sur le potentiel rédempteur de l'art et l'urgence qu'il y a à maîtriser la créativité dans la vie professionnelle (Hjorth et al., 2018). Il y a un consensus quant à l'idée d'une performance économique qui n'est plus uniquement liée à des processus rationnels, mais qui est aussi due à une bonne expérience du personnel au bureau et à la vitalité des travailleurs, domaines dans lesquels l'art peut jouer un rôle catalyseur (Carlucci et Schiuma, 2018 ; Mairesse et al., 2019).

La mise au travail des capacités créatives dans le management peut s'illustrer à travers deux modalités que sont le **bricolage** et le **jeu**. Ces deux pratiques partagent la particularité d'être mobilisées par les organisations comme des leviers de performance. D'un côté, le bricolage est valorisé pour sa contribution à l'innovation et à la résilience organisationnelle, tandis que le jeu se décline en deux versions : premièrement, en « technique d'apprentissage » via les *serious games* ou les simulations, par exemple ; et deuxièmement, via une esthétisation « gamifiée » du travail visant à renforcer la motivation et l'engagement des salariés.

Quand Lévi-Strauss (1962/2014) parle de bricolage, il établit une distinction entre l'approche intuitive du bricoleur et la méthodologie structurée de l'ingénieur. Cette opposition permet de concevoir le bricolage comme un acte de faire spécifique (Lallement, 2015) qui contraste avec l'héritage taylorien de rationalisation encore prégnant dans le monde productif. Pourtant, la littérature managériale majoritaire reconnaît surtout le bricolage comme une capacité essentielle à la résolution des problèmes managériaux, l'associant principalement à un instrument de résilience et d'innovation.

Parallèlement, le jeu occupe une place croissante dans les pratiques managériales. Si la métaphore du jeu a longtemps servi à décrire les relations de pouvoir et les règles implicites régissant les interactions organisationnelles (Crozier et Friedberg, 1977/2007), on observe aujourd'hui une multiplication des dispositifs explicitement ludiques en entreprise : *serious games*, simulations, ludopédagogie, hackathons, team buildings, décorations... Cette ludification du management repose sur le postulat que le jeu favorise la créativité, l'efficacité et l'engagement au travail. Ainsi, bricolage et jeu incarnent des gages d'autonomie au travail tout en étant très fonctionnels pour l'organisation.

Le bricolage pour la résilience et l'innovation

Dans *La pensée sauvage* (1962), Lévi-Strauss associe la logique de bricolage à une forme particulière de pensée et d'action, une « science du concret » qui se distingue de la démarche scientifique moderne. Pour lui, cette modalité créative n'est pas un stade primitif de la connaissance, mais une démarche également valide par rapport à celle de l'ingénieur. Historiquement, le verbe « bricoler » s'appliquait « au jeu de balle et de billard, à la chasse et à l'équitation, mais toujours pour évoquer un mouvement incident : celui de la balle qui rebondit, du chien qui divague, du cheval qui s'écarte de la ligne droite pour éviter un obstacle » (ibid., p. 26). Cette étymologie convoque une démarche non linéaire, où se jouent détours et ajustements. Contrairement à l'ingénieur qui « subordonne chacune de ses tâches à l'obtention de matières premières et d'outils, conçus et procurés à la mesure de son projet » (ibid., p. 27), le bricoleur agit avec un répertoire limité. Il doit s'arranger avec les moyens du bord, ressources hétéroclites accumulées au fil du temps et conservées en vertu du principe pragmatique selon lequel « ça peut toujours servir » (ibid.).

Le bricolage implique donc une certaine dialectique entre les moyens et les fins puisque ce sont les premiers qui déterminent les secondes et non l'inverse. Les éléments à disposition y sont « à demi

particularisés : suffisamment pour que le bricoleur n'ait pas besoin de l'équipement et du savoir de tous les corps d'état ; mais pas assez pour que chaque élément soit astreint à un emploi précis et déterminé » (ibid.). Le bricolage est donc contraint par ce qu'il est possible de faire avec ces ressources, mais produit par là même un décalage entre l'intention initiale du bricoleur et le résultat final de son travail.

C'est d'ailleurs dans cet écart entre une forme de pensée sauvage et une forme de pensée scientifique, ce « hasard objectif », que peut advenir un travail créateur : « la création artistique se place à égale distance entre ces deux formes d'activité et de science » (ibid. p. 44). En effet, le bricolage n'est pas qu'une simple exécution technique, il est aussi un mode d'expression par lequel le bricoleur communique toujours une partie de lui « non seulement avec les choses [...] mais aussi au moyen des choses : racontant, par les choix qu'il opère entre des possibles limités, le caractère et la vie de son auteur » (ibid., p. 32).

Étrangement, le concept de bricolage a été accueilli plutôt favorablement par le management y compris dans le monde anglo-saxon. Pourtant, on pourrait spontanément l'associer à l'amateurisme, au bancal, au système D, autant de dimensions contradictoires avec l'approche gestionnaire dominante. Alors que cette dernière privilégie une approche rationnelle, planifiée et standardisée de l'action managériale, le bricolage consiste à embrasser l'incertitude, à accepter l'essai-erreur et à s'adapter aux spécificités du terrain. Plus encore, le bricolage remet en cause le principe de spécialisation si cher à l'organisation scientifique du travail en décroissant les disciplines et le rapport entre théorie et pratique.

En effet, les chercheurs et les managers y voient une forme d'intelligence pratique où se combinent l'expérience, l'ingéniosité et le talent. Dans les systèmes d'information, par exemple, Ciborra (1992) l'utilise pour décrire la façon dont les usagers détournent les technologies de leurs usages prescrits par les affordances pour les adapter astucieusement aux réalités d'une situation. Aussi, Baker et Nelson (2005) l'appliquent à l'entrepreneuriat et à l'innovation pour voir comment des entreprises, des solutions créatives et des résultats hors du commun peuvent être créés à partir de ressources limitées, à l'instar des start-ups naissant dans un garage. Dans ce cas, le bricolage revêt une dimension plus pragmatique, les entrepreneurs-bricoleurs pratiquant avec les moyens du bord sans nécessairement passer par des modèles théoriques (Baker et al., 2003).

Pour résoudre des problèmes, cette expérience accumulée par la pratique offre plus de flexibilité qu'une planification rationnelle (Baker et Aldrich, 2000 ; Pinha e Cunha, 2006). Le bricolage collectif et l'expérimentation collaborative sont donc des leviers de créativité organisationnelle (Chapellier et al., 2020 ; Garud et Karnøe, 2003). Ces études font ressortir l'idée commune que les bricoleurs se débrouillent avec les ressources économiques et matérielles qu'ils trouvent pour les assembler en de nouvelles combinaisons (Di Domenico et al., 2010).

Du point de vue de la psychologie sociale, le bricolage permet surtout la résilience organisationnelle en alliant création de sens et improvisation (Weick, 1993), ce qui permet aux agents de s'adapter face à des situations déstabilisantes comme le font les artistes : « Comme les musiciens de jazz, les managers découvrent les objectifs alors même qu'ils cherchent à les atteindre, créent les règles et les suivent, et souvent s'engagent dans l'activité dirigée en ayant davantage à l'esprit les directions à ne pas suivre que des résultats finaux précis » (Weick, 1998/2019, p. 121).

On entrevoit là l'idée d'une fusion entre conception et exécution, une logique où pensée et action s'entremêlent pour faciliter une adaptation rapide aux circonstances. Avec le bricolage, l'organisation devient un espace où cohabitent du planifié et du spontané (Kamoche et Vieira da Cunha, 2000 ; Moorman et Miner, 1998). Cette pratique englobe les actions tactiques et l'improvisation dans l'action créative au quotidien, notamment en contexte peu routinier ou de grande flexibilité (Certeau, 1980 ; Linstead et Gragton-Small, 1992).

Par conséquent, le bricolage est omniprésent en management, pas seulement en tant que manière de faire avec peu de moyens (Baker et Nelson, 2005), mais aussi en tant que pratique irriguant tout travail de connaissance théorique (Boxenbaum et Rouleau, 2011).

Dans cette perspective, le bricolage se définit donc comme une recombinaison efficace des ressources immédiatement disponibles (qu'elles soient matérielles, intellectuelles ou relationnelles) à de nouvelles fins pour produire des solutions innovantes (Baker, 2007). Les bricoleurs s'appuient non seulement sur un répertoire de connaissances qu'ils constituent au fil du temps, mais aussi sur une vision du monde avec laquelle ils transforment les contraintes en opportunités grâce à une débrouillardise acquise sur le tas (Duymedjian et Rüling, 2010 ; Perkemann et Spicer, 2014).

L'objectif de toutes ces recherches n'est pas de hiérarchiser ou d'opposer deux modèles : celui de l'ingénieur, caractérisé par l'anticipation et l'organisation, à celui du bricoleur, qui privilégie

l'adaptation et l'ajustement constant. Il s'agit plutôt d'identifier dans quelles circonstances et à quels moments le bricolage peut devenir une pratique de travail légitime en management, qui respecte malgré elle les impératifs de performance, d'efficacité et de rentabilité.

Au demeurant, certaines recherches insistent moins sur la dimension fonctionnelle du bricolage que sur ce que font réellement les bricoleurs en action (Lallement, 2015 ; Leclair, 2017). En effet, le bricolage est aussi intéressant en tant qu'activité en soi, si ordinaire soit-elle. On pourrait tout à fait chercher à analyser comment le processus de bricolage convoque une myriade d'agents humains et non humains qui s'entremêlent et s'affectent sans début ni fin déterminés (Huopalainen, 2016). Ces travaux critiques se concentrent sur la démystification du « héros entrepreneurial » ou de MacGyver qui innove et gère les crises (Rehn et Lennerfors, 2014), pour apprécier plus en détail les pratiques ordinaires de l'organisation en ce qu'elle a de manuel, de mouvant et de désordonné.

Ainsi, si la connaissance sur le bricolage en management met au jour l'utilité productive de cette pratique alternative à la rationalité scientifique, elle en néglige bien souvent la substance affective, physique et émotionnelle. De la même manière, la modalité du jeu a été reprise par le management comme un facteur de créativité pour les entreprises, en ce qu'elle facilite à la fois l'engagement (gamification) et l'apprentissage de nouvelles compétences.

Le jeu pour l'apprentissage et la motivation

La révolution industrielle a consacré la prévalence de la *vita activa* sur la *vita contemplativa* (Arendt, 1958). À force d'être associé au simple divertissement, le jeu a perdu de son importance dans une société centrée sur la production. Non seulement le jeu a été séparé du travail, voire présenté comme son opposé, mais il a aussi été relégué au second plan pour répondre aux impératifs économiques et professionnels. D'une part, le jeu a été associé aux domaines du loisir, et d'autre part, son opposition au travail a fait écho à des dualismes tels que l'utile contre le gratuit, le productif contre l'improductif ou le sérieux contre le futile. Et pour cause, le jeu a une dimension imaginaire en tant que parenthèse temporelle propice à la créativité et exutoire face à la monotonie du réel (Delchambre, 2009).

Avant de présenter la façon dont le management a su s'approprier les logiques du jeu, revenons sur la signification originelle du mot. Étymologiquement, le « jeu » trouve ses racines dans le latin *jocus*

(la plaisanterie ou le badinage) et son dérivé médiéval *jocare*, tandis que le terme « ludique » provient de *ludus* (désignant plus largement le jeu, le divertissement mais aussi l'école ou le lieu d'apprentissage). Déjà dans cette filiation lexicale, le concept de jeu semble osciller entre l'idée de pur divertissement et quelque chose qui relève plutôt de l'éducation, de la formation. En partant du critère de pureté, Huizinga définit le jeu comme une activité se suffisant à elle-même, suscitant une motivation intrinsèque :

« Une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données et suscite dans la vie des relations de groupes s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel. » (Huizinga, 1951/1988, p. 34-35).

Cependant, cette définition du jeu comme pratique dépourvue d'intéressement matériel se heurte aux critiques du sociologue Roger Caillois (1958/1992). Ce dernier souligne qu'elle occulte les formes de jeu ayant une visée fonctionnelle, par exemple économique, à l'image des jeux d'argent (poker, bridge, casino...). Pour combler cette lacune, il en propose une définition plus complète à travers six règles. Pour avoir le statut de jeu, une activité se doit d'être : libre, séparée, incertaine, improductive, réglée et fictive :

- 1) « libre : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ;
- 2) séparée : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ;
- 3) incertaine : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ;
- 4) improductive : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie ;
- 5) réglée : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ;
- 6) fictive : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. » (Caillois, 1958/1992, p. 23-24)

Si cette définition du jeu est tout à fait valable pour des joueurs occasionnels s'adonnant à cette activité par plaisir ou en loisir, elle mérite peut-être une actualisation. Et pour cause, le jeu se trouve aujourd'hui intégré dans la sphère professionnelle. En contexte de travail, le jeu peut apparaître selon deux modalités : l'intégration subtile d'éléments esthétiques du jeu dans le quotidien de l'organisation (ce qu'on appelle la gamification), et l'interaction ludique explicite dans une logique d'apprentissage de compétences (ce qu'on peut faire, par exemple, avec des *serious games* ou des simulations). Si ces deux formes de jeu obéissent à des logiques différentes, elles partagent tout de même un rôle fonctionnel.

La gamification, premièrement, s'est imposée comme un mode de management au service d'objectifs stratégiques pour l'organisation. Dans cette perspective, le jeu soutient la création de valeur par l'expérience ludique (Huotari et Hamari, 2012). Il peut optimiser les performances des employés (Cardador et al., 2016) et renforcer leur motivation (Detering et al., 2011 ; Hamari et al., 2014) grâce à des mécanismes psychologiques qui visent à orienter leurs comportements vers plus d'engagement (Detering, 2014 ; Koivisto et Hamari, 2019). On peut penser à l'introduction de dispositifs artistiques en entreprise comme la musique qui peut engendrer chez des professionnels non-musiciens des changements cognitifs, affectifs et comportementaux qui se traduisent par une plus grande efficacité au travail (Adler et Ippolito, 2018).

On peut penser plus généralement aux jeux imaginatifs et expressifs qui intéressent les entreprises selon qu'ils servent de prolongement (continuation), de parenthèse (intervention) ou de remplacement (usurpation) du travail (Sørensen et Spoelstra, 2012). Aussi, les entreprises ont bien compris qu'en favorisant certaines configurations d'échange et de créativité, elles pouvaient bénéficier de découvertes hasardeuses, par sérendipité. Les team building, les open spaces, les temps de décoration du bureau, les week-ends d'intégration ou le networking en afterwork mettent en relation l'idée de jeu et celle de réseau en partant de l'hypothèse que ces rencontres peuvent produire de l'innovation. Dans la gamification, l'idée est que lieu de travail se doit d'être un lieu de plaisir et d'épanouissement personnel (Costea et al., 2005).

Cependant, l'approche « gamifiée » du management n'échappe pas aux critiques. Derrière son aspect sympathique, le « *game* » (jeu stratégique) porte tout de même en lui l'idée de compétition contrairement au « *play* » (jeu créatif) qui porte simplement l'idée d'un plaisir immanent (Delchambre, 2009). Certains chercheurs y voient un instrument d'exploitation sophistiqué, utilisant des biais cognitifs pour intensifier le dévouement des collaborateurs en échange de

gratifications symboliques de faible valeur et produisant une charge mentale supplémentaire pour les salariés (Bogost, 2013, 2015). Une critique porte notamment sur la « pointification », une forme discrète de gamification reposant sur l'attribution de points, badges et classements, dont les antécédents historiques remontent au début du XX^e siècle et aux pratiques du scoutisme américain et d'émulation collective du travail en ex-URSS (Robertson, 2010).

Ces réserves soulignent une différence de fond entre la gamification, qui transforme subtilement les contextes non ludiques sans les convertir explicitement en jeux, et les expériences ludiques qui constituent des moments d'apprentissages clairement délimités dans le temps et l'espace. Cette seconde logique formatrice peut avoir diverses applications. Les *serious games*, par exemple, définis par Abt (1969/1987) comme des jeux ayant un objectif éducatif explicite et réfléchi, ou encore les challenges d'entreprise constituent des outils utiles à la résolution de problèmes organisationnels (Statler et al., 2011).

Cette logique a donc davantage à voir avec de l'apprentissage expérientiel (Kolb, 1984) puisqu'elle permet l'acquisition de *soft skills* et de compétences, comme le font les jeux de rôle en ligne, par exemple (Chollet, 2015 ; 2020). Ces solutions ludiques se sont diversifiées jusqu'à devenir de outils pédagogiques étendus à l'enseignement supérieur du management où elles prennent la forme de simulations, de projets tuteurés ou de hackatons (Lépinard, 2023 ; Lépinard et Vandangeon-Derumez, 2019). Dès les années étudiantes, la ludopédagogie facilite l'acquisition de proto-compétences professionnelles que les élèves pourront appliquer plus tard en entreprise (Lépinard, 2022).

Les *serious games* dans l'éducation sont des alternatives aux modèles classiques de transmission du savoir. Ils s'inscrivent dans le cadre des pédagogies actives ou de l'apprentissage par projets où l'enseignant doit temporairement abandonner sa position de transmetteur de savoir pour adopter un rôle de facilitateur et d'accompagnateur du processus d'apprentissage. À l'image du jeu d'acteur, le *serious game* consiste à faire « comme si » nous vivions réellement un rôle ou une situation fictive.

Selon Alvarez (2007), ils permettent des reconstructions immersives de la réalité, généralement fondées sur des jeux de rôle où plusieurs participants prennent des décisions sous contrainte. Letierce et Bessenay (2024) soulignent que les *serious games* portent à la fois des promesses et des défis pour la responsabilisation des managers. Ces jeux, dont les dispositifs vont du simple support papier aux systèmes vidéoludiques complexes, permettent d'explorer des hypothèses

organisationnelles dans un cadre de simulation rapide, économique et sans risque réel, ce qui renvoie à l'essence même du concept de jeu (Djaouti, 2016). Par son caractère immersif, le jeu sérieux favorise l'acquisition de compétences techniques et créatives, mais aussi relationnelles et informelles, notamment lorsque les décisions requièrent une résolution collective nécessitant une forte coopération entre les participants (Agogué et al., 2015).

Delchambre (2009) tire deux enseignements du distinguo entre « les jeux » (comme activités structurées) et « le jeu » anthropologique (comme attitude ludique). D'une part, participer à un jeu structuré ne garantit pas forcément l'émergence d'une véritable attitude ludique. On peut avoir des « *games* » sans qu'il y ait du « *play* ». D'autre part, cette attitude ludique et créative peut apparaître dans pratiquement toutes nos activités quotidiennes, qu'elles soient domestiques, personnelles ou professionnelles. En d'autres termes, l'esprit du « *play* » peut se manifester dans de nombreuses situations qui ne sont pas forcément des « *games* » au sens strict. Cela interroge sur l'ambiguïté des discours managériaux qui reprennent à leur compte le jeu :

« N'y a-t-il pas quelque ambiguïté à embrigader cette notion dans le cadre des discours du néomanagement, ou encore dans le cadre des psychologies du développement personnel ? Faut-il prendre ces discours pour argent comptant, et y percevoir une avancée en direction d'une société qui serait en quelque sorte plus accueillante pour le "jeu créatif" ? Ou au contraire convient-il d'y déceler, d'un point de vue critique, les habits neufs de la domination et de l'aliénation (la prétendue créativité étant mise au service de fins qui empêcheraient que le plus grand nombre y ait accès, voire qui se retourneraient au bout du compte contre la créativité elle-même, en sapant ou en fragilisant les conditions de son émergence) ? » (Delchambre, 2009, p. 13).

En définitive, l'appropriation managériale du bricolage et du jeu illustre une tendance des organisations néolibérales à s'inspirer des pratiques dont la rationalité sous-jacente était en apparence incompatible avec celle de la performance. Alors que le bricolage comme science du concret était une alternative à la rationalité scientifique dominante, et que le jeu incarnait une activité libre et désintéressée, ces deux modalités ont été progressivement intégrées dans la logique productive.

Cette évolution témoigne de la capacité du management à absorber et à requalifier des pratiques alternatives pour en faire des leviers d'efficacité organisationnelle. Le bricolage est ainsi devenu un outil de résilience et d'innovation, tandis que le jeu s'est mué en vecteur d'apprentissage et de motivation. Cette fonctionnalité soulève des questions quant à la possibilité d'imposer de la

créativité dans des pratiques formalisées et orientées vers des objectifs organisationnels. Au point que l'absorption de l'art par les mécanismes productifs pourrait réduire la notion de créativité à celle de productivité au profit du business (Carlucci et Schiuma, 2018 ; Mairesse et al., 2019) ?

Synthèse de la piste II

Ce second chapitre m'a permis d'éclairer la façon dont le management s'est approprié l'art et ses différentes modalités créatives pour en faire des leviers de performance organisationnelle.

Premièrement, nous avons vu que les sciences sociales contribuaient à démystifier les conceptions romantiques encore prégnantes sur l'art et la créativité. Le sens que donnent les artistes à leur pratique est à la fois déterminé par leur position sociale et régulateur de conventions (II.1). Ensuite, j'ai présenté l'espace emblématique au sein duquel la créativité ne se déploie pas comme une émanation des muses, mais bel et bien comme un travail, à savoir un travail créateur (II.2). Ce travail créateur s'étudie à plusieurs échelles « depuis l'intimité de l'activité créatrice jusqu'aux analyses du marché du travail » (Menger, 2009, p. 12) et présente toujours un mystère lié à son incertitude (incertitude du talent, des outputs, du succès...).

Par ailleurs, le travail créateur ne serait pas tout à fait un travail comme les autres. L'autonomie qu'il procure faisant plus que compenser les inconvénients liés à la précarité, il préfigurerait l'idée d'un travail non aliéné et « serait alors devenu celui qu'accomplissent ceux qui peuvent y trouver des moyens de réalisation personnelle auparavant associés aux gratifications du temps libre » (ibid., p. 236). De ce fait, les artistes seraient à l'avant-garde des mutations néolibérales du travail. Les valeurs d'autonomie et d'authenticité, revendiquées par la critique artiste comme des leviers d'émancipation, ont progressivement été assimilées, puis instrumentalisées par un nouvel esprit du capitalisme (II.3). Ce dernier a su capter et exploiter des modalités créatives qui résonnent avec les idéaux artistiques, pour en faire des moteurs de performance (II.4). La littérature nous a montré que cette appropriation s'était opérée au moins à deux niveaux :

- D'abord, structurellement, le modèle du travail par projet, directement inspiré des principes du travail artistique, s'est imposé comme une nouvelle norme managériale dans certains

secteurs où la division rationnelle du travail s'est assouplie au profit de plus d'adaptabilité et de créativité pour les salariés.

- Ensuite, au niveau pratique, des modalités créatives comme le bricolage et le jeu, pourtant antinomiques de la rationalité gestionnaire, ont été réinterprétées pour servir ses objectifs. La reformulation du bricolage par le management comme un outil de résilience et d'innovation a métamorphosé une pratique initialement caractérisée par son opposition à la pensée scientifique. En organisation, il est plutôt saisi comme une méthode de résolution des problèmes et d'adaptation aux contraintes de performance. De même, le jeu, défini à l'origine comme une activité libre et désintéressée, est devenu un dispositif d'apprentissage et un levier de motivation via la gamification.

Quelque part, le management promet qu'à l'image du travail des artistes, tout travail peut maintenant devenir authentique, épanouissant et créatif. Or, cette promesse repose tout d'abord sur un diagnostic du travail créateur en partie discutable.

En premier lieu, le fait que celui-ci s'exerce le plus souvent dans une grande précarité met à mal la rhétorique de l'accomplissement de soi et de la critique artiste (Corsani et Lazzarato, 2008 ; 2009). En second lieu, l'espace des projets artistiques ne représente qu'une partie du travail créateur, car celui-ci s'exerce aussi dans les « zones grises » du temps libre : la formation, l'entraînement, le réseautage, la consommation culturelle pour chercher l'inspiration sont autant d'impératifs dans l'ombre de l'idéal créatif (Corsani, 2020). Par conséquent, à l'idée que le management a canalisé l'art peut être opposée celle selon laquelle les artistes sont eux-mêmes directement canalisés par les mutations néolibérales du travail, au même titre que les autres professions.

Mais la critique qui va nous intéresser ici est d'un autre ordre... Si nous voyons bien comment les organisations parviennent à dévoyer les valeurs et les méthodes des artistes, cela ne nous dit pas précisément comment ces modalités sont effectivement travaillées. Tout cela ne nous dit rien de ce que les artistes, les travailleurs ou les créatifs font quand ils « planchent » concrètement.

En effet, en se focalisant sur le management et ses finalités, la lecture fonctionnaliste fait l'impasse sur ce qui se passe réellement dans l'activité créative. Elle tend à réduire des pratiques à leur valeur instrumentale ou à leur interprétation sociale, occultant parfois la richesse des expériences vécues par les acteurs.

On peut toujours poser la créativité comme une catégorie spécifique de l'action, qui s'ajouterait aux deux types d'actions principalement étudiées en management et en sociologie (l'action rationnelle orientée vers un but et l'action régulée par des normes sociales et des rôles). Mais cette distinction entre action créative, action rationnelle et action régulée, ne permet pas de penser la créativité comme une dimension susceptible d'exister dans toutes les activités humaines, que ces activités soient du travail ou des activités d'apparence plus anodines comme le jeu.

Plusieurs questions me semblent ici rester en suspens : en situation de bricolage, comment les acteurs bricolent-ils concrètement avec les ressources à disposition ? En l'absence de dispositif gamifiés, est-ce qu'ils jouent quand même au travail ? Y a-t-il des moments où ils sont créatifs sans qu'on s'en aperçoive ? Comment sont impliqués les corps, les matériaux et les affects dans le travail créatif ? Ces médiations matérielles et émotionnelles contribuent-elles à produire plus de créativité ? Comment la créativité s'exprime-t-elle réellement dans les interstices du travail prescrit ?

À cet égard, un autre niveau d'analyse me semble préférable. Au lieu de saisir le travail créatif « par le haut », c'est-à-dire à travers ce que l'organisation en attend et en prescrit, la prochaine piste revient sur une littérature qui l'observe « par le bas », au plus près de l'activité en train de se faire.

Ces approches attentives aux pratiques situées et aux microprocessus créatifs donnent à voir comment la créativité s'actualise concrètement dans le travail ordinaire, au bord des cadres gestionnaires qui tendent à la normaliser. Nous comprendrons ainsi comment, au sein même des dispositifs stratégiques, les acteurs s'aménagent à pas feutrés des espaces clandestins de créativité advenant sous les radars du management. En définitive, ce changement de perspective nous invite à considérer la créativité non plus comme une ressource à optimiser, mais comme une dimension de l'activité humaine qui échappe toujours, au moins partiellement, aux tentatives d'instrumentalisation.

Dorénavant, j'invite à déplacer notre regard sur le travail créatif à l'échelle micro. En effet, au-delà de sa stricte opposition au loisir, le travail ne peut être pleinement compris sans considérer l'activité réelle et subjective qui le constitue avant toute chose : les gestes, les efforts et les interactions. Cette vision du travail comme activité vécue, peut autrement éclairer son épaisseur d'autant que les frontières du travail semblent aujourd'hui plus troubles que jamais. Ainsi, le passage du « travail organisé autour de la profession » au « travail-activité » invite à penser ce qui s'y passe concrètement, en pratique.

III- LE TRAVAIL EN ACTIVITÉ, LA CRÉATIVITÉ EN PRATIQUE

Le trouble s'est récemment insinué dans le concept de travail alors qu'une définition relativement consensuelle le qualifiait depuis les années 1980. En effet, ce dernier a longtemps renvoyé à une rhétorique obstétrique de l'effort créateur, une activité **pénible** produisant quelque chose d'**utile**, dans le cadre d'un emploi garantissant un **revenu** pour vivre (Dujarier, 2021).

Dans la langue française, la première occurrence attestée du mot « travail » renvoie à l'expression « travail de l'enfant » lors de la fin de gestation (Supiot, 2007). À cet égard, le travail évoque la douleur de l'activité génératrice qu'est l'accouchement. La conception du travail comme souffrance tire probablement son origine d'une sémantique encore plus ancienne. En effet, l'étymologie couramment mentionnée est celle de l'hypothétique verbe latin *tripaliare*, associé au *tripalium*, un instrument de torture. Toutefois, notons que ce même *tripalium* était également utilisé comme dispositif pour attacher et ferrer les bêtes ; autrement dit, il s'agissait d'une assistance technique pour s'occuper d'elles. Celui-ci pourrait aussi provenir de l'étymon *trabs* (la poutre), symbolisant l'entrave de l'animal lors de son immobilisation. Quelque part, cette idée pourrait aussi bien renvoyer à la souffrance de l'animal qu'au soin technique qui lui est porté.



Figure 5 : Tripalium de Gouloux, Nièvre, photo de Philippe Poiseau, 2020.

La langue anglaise différencie, quant à elle, les termes *work* et *labor*. *Work* désigne la production, tandis que *labor* fait référence à la condition sociale nécessaire à la satisfaction des besoins biologiques.

Dans *La Condition de l'homme moderne* (1958/1983), Hannah Arendt distingue trois types d'activités humaines constitutives de la *vita activa* : le travail (qui se rapproche du *labor*), l'œuvre (la production durable du *work*) et l'action (qui se déroule directement entre humains sans l'intermédiaire des choses ni de la matière). Chez Arendt, contrairement à l'œuvre et à l'action, le travail *labor* est pensé sous l'angle de la nécessité. Du fait de sa connexion aux registres de la survie et de l'aliénation, cette vision du travail comme moyen de subsistance est à l'origine du salariat, la gratification monétaire d'un temps travaillé.

Le travail étant devenu une grandeur quantifiable, les débats à son sujet portent davantage sur la réduction-augmentation de son temps légal ou de sa rémunération, au risque de mélanger l'objet du travail avec celui du salariat. Conçu comme tel, le travail serait né en Europe occidentale dans la modernité, pour s'imposer avec la révolution industrielle jusqu'à devenir hégémonique avec la propagation du capitalisme dans le monde (Méda, 1995 ; 2011 ; 2015). Pourtant, des formes de travail (forcé) n'ont-elles pas existé avant l'apparition du salariat, comme le servage ou l'esclavage ?

En espagnol, le verbe *trabajar* se distingue par une nuance sémantique spécifique : il évoque une activité dirigée vers un objectif, mais confrontée à des résistances (Delpont, 1984). Dans cette perspective, une autre hypothèse situe plutôt l'origine du travail dans le préfixe *trans-*, associé à l'idée de transformation, de passage d'un état à un autre (comme dans les mots transformation, travée, transfert...).

Dans ce cas, le travail n'est plus une catégorie spécifique au contexte capitaliste, mais un invariant anthropologique : travailler, c'est créer, transformer, produire quelque chose. En effet, ce n'est pas parce que le concept n'existe pas dans toutes les sociétés que les humains n'ont pas travaillé en tout temps et en tout lieu (Descola, 2005 ; Vatin, 2011). Penser le travail dans sa technicité (la sophistication de la technique différenciant le genre *homo* des autres espèces vivantes), c'est affirmer l'universalité de cette activité (Bidet, 2007).

Du reste, la catégorie du travail telle qu'elle est entendue dans nos débats collectifs et nos aspirations individuelles est loin d'arborer un sens anthropologique. En l'occurrence, la « valeur travail » est

omniprésente dans les discours politiques. Mais son sens y est imprégné d'objectifs de promotion de l'emploi, de maîtrise du chômage ou d'injonctions à entreprendre. Et pourtant, la présence des trois dimensions de pénibilité, d'utilité et de rémunération ne semble pas être une évidence dans toutes les situations de travail. En déconstruisant ces trois axes, Marie-Anne Dujarier (2021) identifie plusieurs faits sociaux susceptibles de perturber les catégories instituées. En quelques exemples, je souhaite souligner l'ambivalence du travail tel qu'il est entendu par nos institutions, afin d'en justifier plus loin une conception par l'activité.

En premier lieu, avec le cas du travail créateur, nous avons déjà présenté une forme de travail ne relevant pas nécessairement de la pénibilité. Certes, l'activité artistique implique des efforts, des contraintes et de l'énergie, mais elle serait motivée par la vocation et la passion au point d'en compenser la dimension laborieuse (Menger, 2009). Les artistes tendraient donc à considérer leur travail comme épanouissant et valorisant plutôt que pénible. Puisque nous nous sommes déjà penchés sur les intérêts et les limites de cette idée, je propose d'explorer d'emblée la seconde dimension usuellement associée au travail, celle de l'utilité.

Pour déterminer quelles activités répondent au critère de « production utile », il convient de définir l'utilité elle-même. Chez les philosophes utilitaristes, l'utilité correspond à un « principe qui approuve ou désapprouve toute action en accord avec la tendance à augmenter ou à diminuer le bonheur de la partie dont l'intérêt est en question » (Bentham, 1780). À cet égard, la maximisation des intérêts individuels rimerait avec le bien-être collectif.

Autrement dit, la promotion du bonheur et du plaisir pour le plus grand nombre serait un hédonisme éthique consacrant l'utilité comme une valeur morale dirigée vers le « bien » (Stuart Mill, 1861/2009). Depuis la fin du XVIII^e siècle, l'utilitarisme a nourri la théorie économique dominante, qui fonde ses modèles sur la notion d'utilité marginale correspondant au profit ou au plaisir procuré par la consommation d'une unité supplémentaire de biens ou de services.

En nous réappropriant cette notion pour l'appliquer au travail, nous pourrions légitimement nous demander pour quoi et pour qui ce dernier procure de l'utilité. Ne pourrions-nous pas penser l'utilité de façon holistique plutôt que comme la somme des utilités individuelles ? En effet, n'existe-t-il pas des emplois peu utiles tant socialement que subjectivement, y compris du point de vue de

leurs occupants à l'instar des *bullshit jobs* (Graeber, 2018) ? À l'heure de l'anthropocène²⁰, nous pourrions également estimer que certains emplois produisent une désutilité collective en matière écologique. À cet égard, Dominique Méda s'interroge sur le sens que nous plaçons dans le travail :

« Peut-on encore faire échapper le travail aux logiques économistes et marchandes dans lesquelles il est inextricablement emmêlé depuis le XVIII^e siècle et promouvoir un travail socialement utile et doté de sens, en dehors de celles-ci ? Est-il possible, dans le cas contraire, de ménager au sein même des logiques marchandes et capitalistes un espace propre au travail, permettant à la majorité des individus de trouver dans l'exercice d'une telle activité expression de soi et contribution à l'utilité sociale ? » (Méda, 2015, p. 121)

Avec cette proposition, Méda nous invite aussi à questionner une troisième dimension du travail, celle de sa rétribution monétaire. Nous savons que beaucoup d'emplois utiles socialement sont très peu rémunérés, quand d'autres moins utiles le sont fortement. En dépit du grand nombre d'emplois essentiels à la société, tous ne permettent pas d'en vivre dignement, comme pourraient en attester les deux millions de travailleurs pauvres en France. La plupart des métiers concernés sont des activités agricoles, ouvrières, d'entretien ou de soin (Oxfam, 2022).

De fait, les périodes de confinement liées à la pandémie de Covid-19 ont montré combien ces métiers souvent invisibilisés étaient vitaux pour la société. Mais au même moment, certains revenus liés aux placements financiers, aux rentes ou aux dividendes ont connu une forte croissance sans que la pénibilité, l'utilité sociale ni même un contrat de travail ne soient toujours responsables de ces gains²¹. En ce sens, penser le travail à travers le critère de rémunération d'une activité pénible laisse également à désirer.

Enfin, les activités « travaillées » au sens institutionnel (l'emploi, le métier, la profession libérale, l'entrepreneuriat...) ne sauraient recouvrir toute l'épaisseur du travail. En particulier, certaines pratiques sociales, telles que les tâches domestiques, le bénévolat ou l'aide à domicile semblent largement utiles, voire indispensables au bien-être collectif, sans s'inscrire pour autant dans une relation d'emploi ni constituer une « partie de plaisir ». Durant le confinement toujours, le passage

²⁰ « Pour la première fois dans l'histoire de la planète, une époque géologique serait définie par la capacité d'action d'une espèce, l'espèce humaine. C'est ainsi que se dessine le grand récit de la rencontre entre l'histoire sociale des hommes et l'histoire naturelle de la planète. » (Beau et Larrère, 2018, p. 8)

²¹ La fortune des milliardaires dans le monde a plus augmenté en 19 mois de pandémie qu'au cours de la dernière décennie. Rapport d'Oxfam, « Les inégalités tuent », 2022. <https://www.oxfamfrance.org/communiqués-de-presse/la-fortune-des-milliardaires-a-davantage-augmente-depuis-le-debut-de-la-pandemie-que-une-decennie/>
Consulté le 11 mars 2025.

au télétravail ou au chômage technique pour une partie de la population a pu augmenter la charge quotidienne de travail dédiée aux enfants, au soin des personnes vulnérables ou à l'adaptation aux nouvelles modalités professionnelles en ligne.

Ici, nous pourrions d'ailleurs esquisser quelques angles morts du travail créateur des artistes saisi par la profession. Par exemple, cette approche ne tient pas compte du *hope labor*, ce travail invisible et perpétuel d'auto-marketing pour trouver des opportunités d'emploi. La mise en valeur de soi quotidienne sur Internet, la pratique intellectuelle dans l'espoir d'augmenter ses chances d'obtention de contrats futurs (lectures, préparation d'entretiens...) ne sont-elles pas du travail ?

À cet égard, le cas des artistes indépendants en début de carrière est éloquent, en ce qu'ils tentent d'attirer, parfois pendant des années, l'attention des organisations artistiques. En considérant ces différents aspects, les catégories classiques du travail ont été remises en cause par les sciences sociales, comme en témoignent des expressions telles que le travail militant (Nicourd, 2009), le travail fantôme (Illich, 2022), le travail du consommateur (Dujarier, 2014) ou encore l'autre travail (Flichy, 2017).

Ces activités échappant au cadre de l'emploi et du chômage, elles ne bénéficient pas de protection sociale ni de droits dédiés à leur exercice. Ces tâches jugées utiles subjectivement et socialement, à la fois productives et laborieuses, ne sont pas non plus rémunérées ni mesurées en termes de valeur ajoutée dans les principaux agrégats économiques tels que le produit intérieur brut, et sont davantage rattachées à l'économie souterraine (Méda, 2014). Souvent, elles relèvent d'ailleurs du *care* plus que de la production matérielle à l'instar du travail social. Dans le cas des activités de soin, par exemple, Gomez et al. (2019) observent :

« un effacement des frontières entre le monde clos des “corporations” professionnelles et une pluralité d'intervenants du social extérieurs au monde des qualifications reconnues par des conventions collectives ou par le statut de la fonction publique. [...] de plus en plus de personnes utilisent les mêmes outils qu'au travail, mais dans des espaces collaboratifs en ligne, par exemple (forums de santé, sites d'échanges de biens ou d'idées, wiki...), où s'échangent des quantités d'informations. Cette collaboration échappe largement au monde professionnel. » (Gomez et al, 2019, p. 39)

La révolution numérique a même favorisé l'émergence de nouveaux métiers difficilement saisissables au prisme du travail « statutaire ». Par exemple, les entreprises usant du crowdsourcing,

cette collaboration avec des individus externes comme les influenceurs ou les youtubeurs, font travailler des personnes qui ne possèdent pas de reconnaissance institutionnelle (Burger-Helmchen et Pénin, 2011). Pourtant, du point de vue de l'activité, elles développent des compétences ou des savoir-faire et réalisent des productions qui peuvent être évaluées selon un critère d'utilité tant en valeur d'usage (celle proposée à ceux qui profitent des tutoriels, des vidéos humoristiques, des critiques culturelles) qu'en valeur économique (production de data, placement de produits...).

Typiquement, en naviguant sur Internet, les usagers réalisent un travail du clic entraînant les modèles de prédiction et de recommandation des algorithmes en ligne, ce qui constitue une participation bénévole indispensable au fonctionnement des plateformes (Casilli, 2018 ; Simonet, 2018 ; Terranova, 2000).

En somme, pour résumer cette introduction aux troubles brouillant les frontières du travail, retenons que ce thème omniprésent dans nos sociétés semble occulter bien des situations. Dans son acception commune, ce dernier est conçu comme une grandeur homogène et mesurable, ce qui n'est pas le cas de toutes les formes de travail. Faut-il donc renoncer à la notion ? Probablement pas. Au lieu de l'évacuer, je soutiens plutôt l'idée d'en redessiner les frontières pour en capturer la nature anthropologique à l'aide d'une approche fondée sur l'activité.

Dans cette piste, je présente la dimension créative et pratique du travail saisi au prisme de l'activité en quatre points :

- Premièrement, je reviens sur ce que signifie une « approche du travail par l'activité » en présentant des recherches pluridisciplinaires à ce sujet (III.1).
- Deuxièmement, je privilégie une certaine définition du travail, celle qui l'associe à une activité technicienne, productive et créative à dimension anthropologique universelle (III.2).
- Troisièmement, j'expose la proximité de ces conceptions avec la notion de « pratique » au sens anglo-saxon de *practice* pour parler de l'activité dans sa dimension socio-matérielle, incarnée et affective (III.3).
- Enfin, en retenant la notion de pratique pour parler du travail, je présente les concepts d'arts de faire et de tactique au sens de Michel de Certeau, afin de montrer qu'il existe une dimension créative dans toutes les pratiques – qu'elles soient associées à du travail, à du loisir, à des tâches quotidiennes ou à de la consommation (III.4).

1) L'approche du travail par l'activité

« Le travail est devenu, au cours des deux derniers siècles, une valeur centrale de nos sociétés, en même temps qu'un "monstre" conceptuel, alliance de trois couches de signification différentes sédimentées : le travail facteur de production (invention du XVIII^e siècle) ; le travail, essence de l'homme (XIX^e) ; et le travail, système de distribution des revenus, des droits et des protections (XX^e) » (Méda, 2012, p. 1551, cité par Bernoux, 2015, p. 17).

Le travail est une notion équivoque qui implique des choix théoriques pour en traiter l'objet (Lallement, 2007). Le mot est généralement utilisé pour désigner les actions humaines ayant lieu dans les institutions du travail (l'entreprise, l'emploi, l'usine, le bureau...). Mais cette restriction semble négliger la substance du concept. Dans le même temps, les approches qui qualifient de « travail » toutes les activités extérieures à ces institutions risquent d'éroder la consistance du mot.

Ainsi, ce qui peut être considéré comme relevant du travail ou non dépend de l'espace et de l'époque. N'étant ni un concept universel (le mot n'existant pas partout), ni une notion juridique (à l'inverse de l'emploi ou du salaire), il est donc une catégorie éminemment sociale (Friot, 2007). Autrement dit, si tout travail est une action humaine et que la réciproque n'est pas toujours vraie, le travail renvoie à « la désignation sociale de certaines actions humaines » (Dujarier, 2016, p. 3).

La sociologie critique et les théories de l'action ont prêté attention aux rapports de domination et aux déterminismes sociaux dans les situations de travail (Bourdieu, 1979, 1992) mais beaucoup moins à l'activité concrète des acteurs (Dejours, 1995). Force est de constater que le travail est souvent compris à partir de ses conditions de réalisation : le contrat, l'aliénation, les rapports hiérarchiques, le capital... Les études organisationnelles ont d'ailleurs longtemps délaissé la notion, la confondant souvent avec « l'organisation du travail » comme responsabilité de l'ingénieur dans le schéma tayloro-fordien (Barley et Kunda, 2001 ; Chanlat, 2023 ; Hubault, 2013). Cette abstraction a eu tendance à noyer le concept dans une survalorisation des éléments chiffrés (Gomez, 2013 ; Supiot, 2015) :

« Sommes-nous condamnés à perpétuité à un modèle d'organisation du travail qui se fonde sur une définition abstraite du travail ? [...] Sommes-nous condamnés à ce que les qualités des salariés soient ignorées ou piétinées pour céder la place à des procédures, des "bonnes pratiques", des process, indifférents la plupart du temps à la complexité et à la variabilité de la réalité ? » (Linhart, 2015, p. 152).

Avec l'apport d'autres disciplines comme l'ergonomie (Falzon, 2013) ou la clinique de l'activité (Clot, 2010), on observe toutefois une résurgence de la question du travail au prisme de l'activité, aussi bien en sociologie du travail (Dujarier, 2015) qu'en management (Chanlat, 2023 ; Courpasson, 2017 ; Gomez, 2013 ; Hubault, 2013). L'activité en question correspond à l'engagement concret et situé d'une personne ou d'un collectif dans une action orientée vers un but (Clot, 2008 ; Engeström, 1987 ; Virkunen, 2007).

L'approche par l'activité a émergé dans les années 1980 comme un lien interdisciplinaire entre les *practice-based studies*, les *workplace studies* et l'ergonomie. Elle vise à observer le travail comme un objet empirique transversal. Il s'agit d'appréhender celui-ci non plus comme une question uniquement sociale, mais plutôt comme un « faire », une « activité coordonnée des hommes et des femmes pour faire face à ce qui ne pourrait être obtenu par la stricte exécution de l'organisation prescrite d'une tâche à caractère utilitaire » (Dejours et Molinier, 1994, p. 40).

Fondamentalement, cette définition du travail comme activité reconnaît l'existence d'un hiatus entre la tâche prescrite et l'activité réelle (Dujarier, 2017 ; Licoppe, 2008). En situation, « l'essentiel du travail, c'est de gérer pour chacun des travailleurs le décalage qu'il y a entre ce qui est prescrit, c'est-à-dire les consignes, les ordres, les objectifs à atteindre, ce que les ergonomes appellent la tâche, c'est-à-dire le but à atteindre et ce que les gens font réellement » (Dejours, 2009, p. 1).

Autrement dit, ce positionnement assume qu'il est impossible pour une organisation de contrôler exactement l'exécution des tâches, celles-ci étant toujours en partie appropriées dans l'activité (Bernoux, 1981 ; Courpasson, 2017). La notion d'activité désigne alors le travail réel et non le travail facteur de productivité (Faverge et Ombredanne, 1955). Ainsi, il « recouvre toutes les aventures invisibles et pourtant intensément vécues, d'élaboration de l'action » (Dujarier, 2016, p. 2), mais également :

« ce qui ne se fait pas, ce qu'on cherche à faire sans y parvenir – le drame des échecs –, ce qu'on aurait voulu ou pu faire, ce qu'on pense pouvoir faire ailleurs. Il faut y ajouter – paradoxe fréquent – ce qu'on fait pour ne pas faire ce qui est à faire ; ce qui est à refaire et tout autant ce qu'on a fait sans avoir voulu le faire. » (Clot, 2008, p. 89).

En outre, les sciences sociales ont longtemps préféré étudier les activités de travail intellectuel (le management, l'organisation, l'ingénierie...) au prix d'un certain mépris à l'égard du travail manuel (Bernoux, 2016). En effet, le travail manuel est généralement décrit comme un lieu de

déshumanisation, d'impossibilité de penser et d'absence de marge de manœuvre pour l'exécutant. Sans nier la dureté des conditions de travail et les pressions subies par l'ouvrier à la chaîne, par exemple, l'approche par l'activité affirme que le travail n'existe pas sans la pratique de celui ou celle qui s'y adonne. En ce sens, les gestes, les sens, les manipulations, les corrections sont autant de mouvements personnalisables et potentiellement créatifs (Dujarier, 2017). Le travail manuel serait même une manière de renouer avec le réel dans une société dominée par la sacralisation de la compétence (Dietrich et al., 2010) et l'économie de la connaissance (Crawford, 2009). Crawford reconnaît d'ailleurs pour lui-même :

« Ressentir une certaine fierté chaque fois que je satisfaisais aux exigences esthétiques d'une installation bien faite. J'imaginai qu'un collègue électricien contemplerait un jour mon travail. Et même si ce n'était pas le cas, je ressentais une obligation envers moi-même. Ou plutôt, envers le travail lui-même [...] Si ce type de satisfaction possède avant tout un caractère intrinsèque et intime, il n'en reste pas moins que ce qui se manifeste là, c'est une espèce de révélation, d'auto-affirmation. » (Crawford, 2010/2016, p. 21).

Ainsi, au-delà de l'opposition travail manuel-travail intellectuel, ce qui compte dans le travail c'est l'engagement humain dans la fabrication des choses. Faire c'est penser, et séparer l'*animal laborans* de l'*homo faber* revient à méconnaître l'humain concrètement au travail (Chanlat, 2023 ; Sennet, 2010). Dans le travail réel, il y a systématiquement une défection qui déborde de la prescription, et c'est cet écart qu'on nomme l'activité. Ces pratiques transgressives, discrètes et pourtant omniprésentes dans le travail, se logent entre l'image romantisée de l'artisan (où l'œuvre se conformerait à l'humain) et celle désillusionnée de l'ouvrier tayloriste (le *labor* où l'humain se conformerait au métier) (Bernoux, 2016). Ces deux modèles antinomiques ont, chacun à sa manière, invisibilisé les actes de travail en train de se faire (Bidet, 2007).

Attention, cependant, à ne pas idéaliser ces micro-autonomies, au risque de passer à côté de la dimension politique, institutionnelle et sociale du travail (Jacquot, 2007). Penser le travail dans sa seule composante individuelle pourrait revenir à négliger son hétéronomie, soit le caractère d'activités accomplies comme « des fonctions coordonnées de l'extérieur par une organisation préétablie » (Gorz, 1988, p. 49, cité par Sobel, 2009). Inclure le poids des structures et de l'environnement dans l'analyse demeure essentiel pour nuancer la simple observation de l'action.

En tout état de cause, la discipline sociologique nous enseigne que le monde est constitué de structures, et c'est d'ailleurs pourquoi le terme d'activité (ou de pratique, nous y reviendrons) est

privilegié à celui d'action. La détermination sociale du travail (par les valeurs, la morale, la justice, l'éducation...) est un processus qui influence et produit l'action. Et « ce processus invisible qui produit l'action réalisée est l'activité » (Dujarier, 2016, p. 8). Avec cette approche, il n'est plus possible de mesurer précisément le travail. En d'autres termes, les traces comptables du travail abstrait (les coûts, les salaires, les horaires...) ne permettent pas d'étudier le travail réel (Bidet et Schoeni, 2011).

2) Le travail comme activité technique et créatrice

Le travail ne peut pas se réduire à l'exécution mécanique de tâches prescrites. L'approche par l'activité saisit le travail comme un agir productif et créatif, qui engage profondément le corps et la technique dans un rapport pratique au monde. Dans ce sous-chapitre, je présente quelques éléments de définition du travail tirés des approches par l'activité. D'abord, il y a son caractère incarné et situé : il implique des corps sensibles en interaction avec leur environnement matériel et social. Ensuite, il convient d'accentuer sa dimension intentionnelle et projective : contrairement au travail animal, le travail humain se caractérise par sa capacité à anticiper et à transformer consciemment le monde. Enfin, le travail est de nature créative : loin de se limiter aux métiers dits « créatifs », toute activité de travail recèle de la créativité à travers des ajustements constants, la mobilisation de savoirs tacites et la reconfiguration des situations.

La vocation productive de la technique

Les approches phénoménologiques et pragmatistes insistent sur le caractère subjectif, incarné et équipé des situations de travail (Bidet, 2007). Quand il est en train de se faire, le travail implique de la motricité et de la technique. Il héberge un rapport pratique au monde où se tissent la matérialité et le social au cours d'épreuves dont résultent à la fois un produit, une transformation individuelle et une transformation collective (Bidet, 2001 ; Clot, 2008). De ce fait, cette approche refuse d'isoler l'agir de son contexte, de même qu'elle n'oppose aucune étanchéité entre l'action et l'œuvre, entre l'effort et le produit, entre la *praxis* et la *poiesis*.

Cela revient à penser le travail comme une activité technique et productive dans la mesure où la technicité humaine transforme son environnement en tentant d'y produire des effets utiles (Bidet, 2001 ; Vatin, 1997). À cette aune, il est possible d'envisager autrement les questions de sens et

d'implication au travail pour mieux « saisir sa dynamique créatrice et les ressorts de l'engagement au travail, entre ennui et créativité, assurance et vulnérabilité, focalisation et circulation, aisance et perplexité... » (Bidet, 2007, p. 215).

Dans cette perspective, le travail est donc une action sur le monde extérieur, fondée sur un projet, soit l'intention de réaliser l'état des choses projeté par des mouvements corporels. Ainsi, les personnes au travail ne sont pas des abstractions réductibles à une main-d'œuvre, mais bien des corps sensibles, réflexifs et affectés (Gherardi, 2019).

Le travail créatif accompagnant le projet intentionnel

La distinction entre le travail humain et toute autre forme d'activité productive dans la nature réside dans sa dimension intentionnelle et projective. Cette spécificité, déjà soulignée par Marx (1867/1983) dans sa célèbre comparaison entre l'architecte et l'abeille, montre que le travail humain conçoit mentalement un résultat avant sa réalisation concrète. Cette faculté de projection, qui permet d'anticiper et de planifier l'action, fait du travail une activité réflexive.

Comme le souligne Boutinet (2012b), le travail humain s'apparente à un art de la création qui conjugue simultanément intention et réalisation, conception et concrétisation. Cette dialectique permanente entre le présent de l'action et le futur projeté démarque le travail humain de l'activité productive animale ou naturelle. En effet, là où l'araignée tisse sa toile et l'abeille construit sa ruche par instinct, l'être humain travaillant s'approprie des outils, projette leur usage et anticipe leurs effets de manière consciente. Cette anticipation-projection permet non seulement la transformation intentionnelle du monde matériel, mais également un retour réflexif sur l'action qui nourrit l'apprentissage et le développement des compétences (Bidet, 2007). S'y entremêlent alors la projection mentale, l'engagement corporel et la transformation matérielle, distincte de la production physique ou instinctive observable dans la nature (la mer qui travaille la falaise, la poutre qui travaille la charpente, le loup qui chasse...).

« Une araignée fait des opérations qui ressemblent à celles du tisserand, et l'abeille confond par la structure de ses cellules de cire l'habileté de plus d'un architecte. Mais ce qui distingue dès l'abord le plus mauvais architecte de l'abeille la plus experte, c'est qu'il a construit la cellule dans sa tête avant de la construire dans la ruche. Le résultat auquel le travail aboutit préexiste idéalement dans l'imagination du travailleur. Ce n'est pas qu'il opère seulement un changement de forme dans les

matières naturelles ; il y réalise du même coup son propre but dont il a conscience, qui détermine comme loi son mode d'action, et auquel il doit subordonner sa volonté. » (Marx, 1867/1983, p. 202).

Cette conception rapproche le travail humain de l'idée de projet, cet « art de la création [...] généré par un double processus concomitant, un mixte d'intention et de réalisation fait d'une intention opératoire, d'une part, et d'une réalisation intentionnelle, d'autre part ». (Boutinet, 2012b, p. 15). Le projet ne relève pas d'une rationalité purement technique de planification, mais d'une dynamique existentielle où l'être humain se projette dans le monde en même temps qu'il le transforme.

Cette vision nous permet de repenser le processus créatif non pas comme une succession linéaire d'étapes (idéation puis réalisation), mais comme une dialectique continue entre l'imaginaire et le réel, entre l'intention et l'action, entre le virtuel et l'actuel. Le projet est toujours un travail créatif :

« Le travail créatif [...] accompagne une démarche de projet ; celle-ci amène son auteur à ne pas dissocier dans le processus d'engendrement ces deux activités fécondantes que sont le travail de conception et le travail de concrétisation c'est-à-dire simultanément une prise en compte du pro associé à une ébauche d'anticipation opératoire et déjà une attention portée au jet, à la mise en œuvre de l'intention à travers sa réalisation. » (Boutinet, 2012b, p. 14).

Le travail n'est donc pas simplement l'exécution mécanique d'une tâche prescrite, mais il est également une activité subjective marqué par l'engagement et la transformation de soi et du monde (Gomez, 2013). En un mot, c'est une expérience. En effet, en plus de transformer son environnement, l'humain se transforme lui-même au travail : « en agissant sur la nature extérieure et en la modifiant par ce mouvement, il modifie aussi sa propre nature » (Marx, 1967/1983, p. 199). Cette expérience est d'autant plus vitale à l'heure où celle-ci se dilue plus que jamais dans les mondes virtualisés. Le « vrai boulot », c'est le sentiment subjectif de travailler, ce moment où « les travailleurs inventent, ou réinventent, un accord – souvent rythmique – avec leur travail » (Bidet, 2011, p. 33).

En s'appropriant leurs tâches dans l'activité, en y investissant un sens personnel et collectif, ils font aussi preuve de créativité à la genèse de l'action (Amado et al., 2017 ; Bidet, 2007). Cela signifie qu'en dépit des consignes et des attentes, les individus mobilisent des savoirs implicites, des compétences non formalisées et des capacités de jugement pour résoudre des problèmes, répondre à des imprévus ou améliorer leurs pratiques.

La dimension pratique du travail

Insistons sur le fait que la créativité du travail ne se manifeste pas uniquement dans des métiers explicitement qualifiés de créatifs, mais dans toutes les activités quotidiennes. Par exemple, un ouvrier dans une usine peut inventer un geste plus efficace, une infirmière peut ajuster son attitude pour mieux répondre aux besoins d'un patient. Ces ajustements subtils traduisent une capacité des travailleurs à reconfigurer leur environnement ou à réinterpréter leurs missions.

De ce fait, l'expérience du travail peut être considérée comme un être-au-monde lié à la réalisation d'un projet à travers des activités créatives, physiques et mentales « situées » dans le temps et l'espace (Gherardi, 2006). La dimension « située » ne signifie pas que l'action est simplement « contenue » dans un contexte. Le contexte en question doit être compris comme un ensemble de ressources pour l'action, qui elle-même produit des connaissances, des savoir-faire et le contexte lui-même. En affirmant le caractère situé du travail, le tournant de l'activité opéré par une partie de la sociologie du travail francophone fait écho au *practice turn* anglo-saxon :

« La notion de “pratique”, qui semblerait la traduction la plus naturelle en français de “*practice*”, est assez lourdement connotée en France par les travaux marxistes et la sociologie critique. C'est donc le terme activité qui est apparu chez nous plus ouvert et propice à fédérer différents courants de recherche sur le travail et les organisations affichant une forte orientation ethnographique et qui est d'ailleurs employé aujourd'hui même à cette fin dans la constitution de réseaux de recherche (Bidet et al., 2006). Il paraît donc plus approprié de parler de tournant de l'activité pour rendre compte en français du “*practice turn*” des recherches anglo-saxonnes. » (Licoppe, 2009, p. 158).

Ainsi, une définition « *practice-based* » du travail ne porte ni sur la tâche prescrite ni sur les structures sociales, mais sur l'activité créative et productive en train de se faire en contexte, qui passe par le rapport opératoire au monde incarné qu'est la technique : « Saisir le travail comme une activité technicienne permet en effet d'explorer ce qui s'y fabrique : l'émergence d'objets, de sujets, d'élaborations normatives, d'attachements sensibles, de savoirs professionnels. » (Bidet, 2007, p. 223)

Ainsi, toute activité n'est pas nécessairement du travail (par exemple, la respiration naturelle ou le réflexe n'en sont pas), mais tout travail est une activité variant en intensité entre procrastination et engagement, passivité et implication... Dès lors, la distinction habituelle entre activité et pratique mérite d'être clarifiée, car elle peut faire écho à des traditions théoriques et des niveaux d'analyse différents.

Dans cette thèse où je « cherche du travail » à l'extérieur de ses cadres institutionnels, j'emploierai le mot « pratique » dans son sens anglo-saxon comme équivalence à la notion d'activité. Par ailleurs, les *practice-based studies* ont beaucoup insisté sur les dimensions socio-matérielles, corporelles et affectives qui innervent le travail créatif, aspects sur lesquels je me focalise plus précisément dans le prochain sous-chapitre. Il s'agit désormais de relier l'approche du travail par l'activité aux pratiques du travail créatif.

3) Affects et matérialité des pratiques

Les sciences sociales ont connu un tournant pratique et matériel au cours des années 2000, ce qui a engendré un renouvellement de la recherche en organisations (Orlinowski, 2007 ; Schatzki et al., 2001 ; de Vaujany et Mitev, 2015). Cette orientation est fondée sur l'étude des pratiques dans leur dimension socio-matérielle au quotidien (Feldman et Orlikowski, 2011).

Pourtant, la théorie de l'action sociale a longtemps conçu la pratique à partir des propriétés du structurel (Giddens, 1984) ou de l'intériorisation de l'habitus (Bourdieu, 1976, 1979). La pratique y était considérée comme un ensemble structuré d'actions et de compréhensions partagées et consolidées dans le temps, englobant non seulement l'activité concrète mais surtout les normes, les règles implicites et les significations qui la rendent possible. D'après ces auteurs, les individus participent simultanément à la reproduction et à la transformation des structures sociales dans leurs pratiques, et ce sans que leurs actions relèvent nécessairement d'une intention délibérée.

Bourdieu a d'ailleurs établi une distinction entre l'action qui représente le moment singulier où une pratique s'actualise par l'habitus, et la pratique qui forme le cadre social et historique plus large de cette actualisation (Bourdieu, 1976). On peut illustrer cette relation avec l'exemple de la médecine : lorsqu'un médecin examine un patient, son action concrète s'inscrit dans la pratique plus vaste de la médecine, avec ses codes, ses savoirs et ses normes professionnelles accumulés au fil du temps.

Cependant, la distinction traditionnelle entre activité et pratique tend à s'estomper dans le courant des *practice-based studies*. Il y a un contraste entre la littérature anglo-saxonne qui, par le terme de « pratique », parle en réalité « d'activité » au sens des approches francophones de l'activité, et la tradition sociologique plus intellectualiste qui ne s'est saisie que récemment du *practice-turn* pour

renouveler ses analyses (Bidet et Boutet, 2007). À cet égard, les travaux de Silvia Gherardi sont édifiants pour embrasser les médiations corporelles, socio-matérielles et affectives des pratiques. C'est à partir de ce regard que le présent sous-chapitre décrit l'entremêlement de ces dimensions dans le travail créatif. Dans les lignes qui suivent, je présente l'idée selon laquelle le travail créatif s'incarne dans les corps et s'actualise à travers des médiations socio-matérielles. Dans un second temps, je décris les dimensions affectives et sensorielles qui façonnent ces pratiques.

Le travail créatif dans la relation entre le corps et la socio-matérialité

Si la pratique est une action socialement structurée, elle est aussi une affaire d'arrangements matériels qui participent à la production d'effets (Gherardi, 2019). En effet, la matérialité n'est pas seulement un support ou un outil de l'action, mais quelque chose qui participe activement à sa réalisation dans un enchevêtrement avec le social. Pour étudier les pratiques, Gherardi s'appuie sur une ontologie relationnelle qui refuse tout cloisonnement *a priori* entre sujet et objet, entre humain et non-humain. Selon elle, le travail produit ses effets dans la relation entre une multiplicité de médiations (Gherardi, 2017).

Ainsi, une œuvre d'art, par exemple, émerge précisément de la relation entre des objets matériels, des corps entraînés, des dispositifs techniques et des structures sociales (Hennion, 2015). Prenons le cas d'un peintre dont l'acte créateur advient dans l'interaction entre son corps (ses mouvements, ses réflexes routiniers), ses outils (pinceaux, toiles, couleurs), son savoir technique incorporé (comment mélanger les couleurs, appliquer la matière), l'espace de son atelier et ses références culturelles. C'est précisément dans la rencontre et l'ajustement entre ces médiations que peut naître quelque chose de nouveau.

On pourrait aussi illustrer cela par l'exemple d'une danse où le corps interagirait avec la musique, l'espace scénique, la technique apprise ou encore les partenaires en rythme. De même, bien que la musique soit généralement définie comme l'art de combiner des sons, les moments où « il y a vraiment musique » sont plutôt des expériences qui émergent du rapport entre le savoir-faire du travailleur-musicien, des instruments, des sons, une acoustique spatiale, une ouïe plus ou moins entraînée, éventuellement des partitions, *et cetera* (Hennion, 2007 ; Small, 1998).

C'est précisément dans cet entrelacement que peut être performée une œuvre. Ainsi, l'œuvre ou le produit (*work*) est toujours un événement instable et irréductible à ses déterminismes. L'œuvre doit être toujours travaillée pour continuer d'exister : « Les médiations ne sont ni de simples moyens de

l'œuvre, ni des substituts qui en dissolvent la réalité. Effet indirect, résultat toujours incertain de dispositions, d'actions multiples et de procédures variées, l'œuvre n'existe qu'en étant sans cesse reprise. Elle est d'abord un travail. » (Hennion, 2015, p. 117). C'est quand ces médiations existent et se répondent que peut surgir quelque chose de nouveau, dans l'« entre » des arrangements socio-matériels : « Par conséquent, au lieu de penser en termes “d'acteurs et de leurs pratiques”, la pratique est considérée comme l'unité d'analyse, comme une écologie dans laquelle tous les éléments de la pratique sont liés. » (Gherardi, 2016 ; libre traduction, p. 14)

Pour Cooren et Martin (2017), il s'agit moins de « relier » le social et le matériel (ce qui supposerait leur séparation initiale) que de considérer ces deux aspects comme inhérents à toute chose.. La « matérialité-sociale » est celle où les structures sociales et matérielles se mettent mutuellement en œuvre (Dale, 2005). Ainsi, même une simple idée ne s'institue que dans l'union de sa matérialisation (qui rend l'idée tangible) et des relations sociales qui en émergent (Cnossen et Bencherki, 2023). Par exemple, Satama et al. (2021) montrent que, chez les danseurs professionnels, la créativité du groupe passe par des interactions physiques entre les personnes. Elle repose sur la sensibilité corporelle et une attention sensorielle aux micro-gestes de chacun envers chacun.

De même, quand Carrie Noland (2010) s'imagine le geste d'un graffeur, elle l'utilise comme une évocation du lien entre le conditionnement culturel et l'agentivité corporelle. Elle décrit le mouvement qui s'étend en arc de cercle, le bras s'élevant au-dessus de la tête puis descendant jusqu'aux pieds pour « pschitter » un D sur le mur, et y voit autant d'éléments de reproduction sociale que de création singulière. Quelque part, ce geste s'inscrit bien dans une pratique codifiée : le graffeur reproduit une lettre, une forme apprise avec une technique spécifique utilisant la bombe aérosol comme extension de son corps. Mais simultanément, dans l'exécution même de ce geste, semble se jouer autre chose.

Il y a là une expérience kinesthésique, plus difficile à intellectualiser, où le corps ressent l'espace, les mouvements et les textures. Dans cet intervalle entre le signe culturel et la trace finale sur le mur, s'ouvre un espace où le corps se sent bouger. Au cours de la performance, la création ne provient pas de la pure projection d'une idée, ni d'un simple conditionnement mécanique, mais précisément de ce travail du corps sensible qui, à force de répétition, crée un visuel, transforme les muscles et les gestes. Le corps est à la fois façonné par la culture et capable transformer celle-ci grâce à son énergie cinétique. La pratique se situe précisément entre l'incorporation culturelle et la sensation corporelle, le geste étant le lieu où se joue cette négociation.

Pour Tim Ingold (2008), la création n'est pas une chose composée d'une matière et d'une forme séparées, mais plutôt un entrelacement continu de matériaux et de forces vives en perpétuel devenir à l'image de la vie elle-même. Il cite notamment le peintre Paul Klee selon lequel « la forme est la fin, la mort » alors que « donner une forme, c'est du mouvement, de l'action [...] c'est la vie » (Klee 1973, cité par Ingold, 2008). Il s'agit là d'une invitation à remplacer la vision d'un monde « d'objets » par celle d'un monde « sans objets », où les choses ne seraient que des enchevêtrements de lignes de vie et de dynamiques toujours à faire. Prenons la métaphore d'un arbre que l'on aurait tendance à percevoir comme un objet posé dans la nature. À y regarder de plus près, l'arbre n'est-il pas davantage un assemblage de fils de vie ?

« Supposons que nous concentrons notre attention sur un arbre en particulier. Le voilà, enraciné dans la terre, le tronc dressé, les branches déployées, se balançant dans le vent, avec ou sans bourgeons ou feuilles, selon la saison. L'arbre est-il alors un objet ? Si oui, comment le définir ? Qu'est-ce qui est arbre et qu'est-ce qui ne l'est pas ? Où finit l'arbre et où commence le reste du monde ? Ces questions ne sont pas faciles à résoudre, du moins pas aussi facilement qu'elles le sont apparemment pour les meubles de mon bureau. L'écorce, par exemple, fait-elle partie de l'arbre ? Si j'en casse un morceau dans ma main et que je l'observe de près, je constaterai sans doute qu'il est habité par un grand nombre de minuscules créatures qui s'y sont enfouies et y ont élu domicile. Font-ils partie de l'arbre ? Et que dire des algues qui poussent sur les surfaces extérieures du tronc ou des lichens qui pendent des branches ? De plus, si nous avons décidé que les insectes qui creusent l'écorce appartiennent autant à l'arbre que l'écorce elle-même, alors il ne semble y avoir aucune raison particulière d'exclure ses autres habitants, y compris l'oiseau qui y construit son nid ou l'écureuil pour qui il offre un labyrinthe d'échelles et de tremplins. Si l'on considère, en outre, que le caractère de cet arbre particulier réside tout autant dans la façon dont il réagit aux courants d'air, dans le balancement de ses branches et le bruissement de ses feuilles, alors on peut se demander si l'arbre peut être autre chose qu'un arbre dans les airs. Ces considérations m'amènent à conclure que l'arbre n'est pas du tout un objet, mais un certain rassemblement des fils de la vie. » (Ingold, 2008, p. 6, libre traduction).

Cet auteur opère la même analogie pour décrire une toile d'araignée, qui n'est pas qu'une simple connexion entre des points fixes mais une extension vitale de l'araignée :

« Les lignes de la toile d'araignée, par exemple, contrairement à celles du réseau de communication, ne relient pas des points ou ne relient pas des choses. Elles sont plutôt tissées à partir de matériaux sécrétés par le corps de l'araignée et sont déposées au fur et à mesure qu'elle se déplace. En ce sens, elles sont des extensions de l'être même de l'araignée qui se déplace dans l'environnement. » (Ingold 2008, p. 210-211)

Avec ces exemples, Ingold montre que la création n'est pas l'imposition d'une forme sur une matière passive, mais un perpétuel travail d'improvisation entre des flux de matériaux. Ce sens relationnel dépasse ainsi la dichotomie entre matérialité et agentivité qui a longtemps prévalu en sciences sociales. La création en tant que *bringing into being* naît des nœuds tissés dans le vaste maillage des lignes de devenir. Il y a une continuité entre l'esprit, la matière et la vie elle-même.

Quand le travail créatif s'engage avec les matériaux de l'environnement, il n'y a plus de nette séparation entre intention et exécution, entre créateur et objet. Il n'y a pas forcément une conception mentale préalable qui serait tout simplement exécutée puisque le créateur doit constamment s'adapter aux propriétés et aux résistances des matériaux, dans un va-et-vient entre la projection et l'action. Le matériel, comme le geste, laisse une empreinte dans ce qu'il crée. Si le travail est toujours créateur, la création est toujours travail en tant qu'extension de soi et de l'objet. Parler du travail de la sorte dans les organisations revient à en délaissier l'approche statique au profit d'une approche processuelle et affective en opérant :

« l'échange d'un vocabulaire de stase, de représentation, de réification et de fermeture avec un vocabulaire d'intensités, de capacités et de forces ; de rythmes, de cycles, de rencontres, d'événements, de mouvements et de flux ; d'instincts, d'affects, d'atmosphères et d'auras ; de relations, de nœuds et d'assemblages » (Beyes et Steyaert, 2012, libre traduction p. 47).

Cette autre grammaire facilite la perception des énergies qui traversent le travail créatif, que celui-ci soit artistique ou non. Il est alors un processus en perpétuel devenir dans la relation entre les corps, les matériaux, le social, mais aussi les affects et les émotions. En effet, les aspects de matérialité et de corporéité gagnent à être enrichis par la prise en compte des dimensions sensible et affective du travail (Leclair, 2023). Et pour cause, le travail produit aussi (avec) des perceptions sensorielles, des atmosphères, des émotions et des connaissances tacites (Gherardi, 2019).

Affects et sensations dans le travail créatif :

Le management est encore dominé par un découpage cartésien où l'esprit prime sur les sensations, et où la réflexion est comprise comme un exercice cognitif à partir duquel les émotions et les affects sont mis entre parenthèses au profit de la raison désincarnée (Zundel, 2013). Or, les pratiques dans la vie organisationnelle sont extrêmement chargées affectivement (Thompson et Willmott, 2015). Prendre au sérieux les affects, y compris les plus ordinaires (Stewart, 2007), nous invite à décrire de façon plus « désorganisée » la vie organisationnelle et les paysages du travail (Fotaki et al., 2017).

Après tout, la routine quotidienne elle-même n'a-t-elle pas quelque chose d'imprévisible, de plus décousu qu'il n'y paraît ? Les affects ne sont-ils pas au cœur de la vie réelle et de notre façon de sentir le monde (Stewart, 2007) ? L'existence s'incarne aussi dans des sensations qui sont souvent hors de portée des lectures fondées sur le registre théorique et sémiotique standard (Massumi, 2002).

De plus en plus de recherches s'accordent à l'idée qu'une dimension affective façonne les organisations, ouvrant les possibilités de sentir leur texture même (Ashcraft, 2017 ; Beyes et De Cock, 2017 ; Beyes et Steyaert, 2021 ; Fotaki et al., 2017 ; Leclair, 2017 ; Linstead, 2018 ; Michels et Steyaert, 2017). À ce titre, les organisations ne sont plus des structures abstraites, mais des espaces traversés par des expériences sensibles, des émotions, des sensations et des atmosphères. En prêtant plus attention au sensoriel, nous pourrions mieux sentir la richesse des expériences qui se tissent dans nos activités ordinaires, une dimension souvent négligée bien qu'omniprésente dans les faits (Beyes et al., 2022).

L'affect, cette « capacité humaine de ressentir, d'être touché par l'autre et d'expérimenter ce qui advient dans une relation » (Letiche, 2019, p. 243) influence la manière dont le travail créatif se déploie tant individuellement que collectivement (Knight et al., 2024). Dans leur travail, les artistes expérimentent toute une gamme d'intensités affectives qui orientent leurs choix, leurs gestes et leurs interactions avec les matériaux.

Pour Gherardi, les atmosphères affectives ne sont pas simplement des arrière-plans de l'organisation, elles participent activement à leur constitution. Elles sont des forces qui façonnent les pratiques en circulant entre les corps et les objets (Gherardi, 2019). L'affect est une composante de toute action humaine, et les interactions sociales affectent donc les êtres au quotidien. Stierand et al. (2019), par exemple, montrent comment les grands chefs cuisiniers transforment leur sensibilité esthétique (leur ressenti face à des stimuli) en compositions concrètes, tout en composant leur identité créative. Par l'émotion, la simplicité et l'harmonie, ils prouvent que la créativité en cuisine n'est pas qu'une affaire de technique, elle est aussi un processus où la sensibilité personnelle du chef dialogue avec sa quête d'identité culinaire.

Sans en avoir l'air, nous émettons une critique en écoutant nos affects. Mais il ne s'agit pas là d'une critique d'ordre intentionnel. C'est une critique habitée, sur le registre sensible (Ashcraft, 2017). Avec nos émotions, nous entrons dans une forme de vulnérabilité qui n'engendre pas de perte d'autonomie puisqu'elle ouvre un champ de perceptions qui échappe aux rationalités dominantes. Nous reviendrons plus loin à cette idée que les affects peuvent être des percées dans l'expérience

ordinaire, performant ici maintenant quelque chose qui fausse compagnie au cours normal de la vie (Linstead, 2018 ; Rancière, 2024).

Accepter la dimension affective du travail créatif, en particulier lorsqu'il est mû par la passion, conduit à revoir les cadres des études en organisation, en y introduisant une forme de rationalité alternative et néanmoins puissante dans sa capacité à orienter l'action. En effet, l'affect demeure une force motrice qui précède la rationalité instrumentale et peut guider l'engagement créatif par l'intelligence sensible.

Cette dimension affective du travail créatif, en raison de sa nature émotionnelle et évanescence, défie les tentatives de systématisation et de contrôle organisationnel, créant ainsi des espaces de surprise à l'intérieur des structures (Hjorth et Steyaert, 2009). En un sens, tout effort de création exploite tactiquement les failles de ce qui est déjà organisé et de ce qui est encore à organiser (Champenois et al., 2024).

Ces failles dévoilent des formes politiques mineures ou « infra-politiques » dans l'espace du quotidien (Scott, 1990) là où l'affect brouille les frontières entre le rationnel et l'émotionnel, l'organisé et le spontané, le contrôlable et l'imprévisible. Pour souligner ce rôle infra-politique des pratiques, je propose de revenir sur le concept de tactique chez Michel de Certeau. Si ce dernier ne s'est pas vraiment intéressé aux dimensions matérielles et affectives des pratiques, son intérêt pour les arts de faire donne tout de même à voir des formes mineures de contestation du pouvoir cachées dans le quotidien.

Interlude 2 : Take Five

À quand remonte la dernière fois où quelque chose m'a ému sans crier gare, où j'ai éprouvé une charge affective intense ? Naturellement, des événements marquants me reviennent. Des moments qui ponctuent la vie, comme l'étreinte douloureuse d'un deuil, l'euphorie d'une réussite ou le vertige d'une rupture. Malheureusement ou heureusement, je ne sais pas, ces épisodes sont plutôt rares. C'est d'ailleurs parce qu'ils sont exceptionnels qu'ils sont aussi puissants. Pour autant, cela signifie-t-il que la banalité quotidienne recèle moins d'affects que ces points d'orgue ?

Peut-être. Mais il me semble tout de même que, subrepticement, des moments comparables en intensité se nichent dans la vie de tous les jours, en particulier dans les passions les plus ordinaires.

Parfois, je m'installe au piano comme un joueur du dimanche, par simple plaisir et sans aucune pression. C'est rarement du grand art. Personne n'est là pour m'écouter, il n'y a pas d'enjeu, donc je m'amuse sans rien avoir à prouver. Souvent, mes doigts témoignent quand même d'une légère hésitation au premier contact avec les touches. Que vais-je jouer ? J'improvise ? Est-ce que je reste dans ma tonalité de confort au risque de vite m'ennuyer ou est-ce que je tente quelque chose de plus difficile pour progresser ? Est-ce que je me défoule en jouant fort et vite, ou est-ce que je reste minimaliste ? Quand la concentration s'installe, je ne prête plus attention aux bruits, aux pensées parasites.

En ce jour férié de printemps, le piano s'offre à moi. Je me lance sur les touches noires uniquement. C'est la gamme pentatonique la plus visuelle. Assez spontanément, j'arrive sur les accords de *Take Five*. C'est très apaisant comme genre de toucher. On peut appuyer avec les métacarpes sans trop d'effort à la Thelonious Monk, alors que sur les touches blanches majoritaires ce sont plutôt les phalanges qui trinquent. Ici, en mi bémol mineur, c'est un style de jeu beaucoup plus percussif. D'ailleurs, il paraît que les morceaux de Stevie Wonder sont quasiment tous dans cette tonalité car, étant non-voyant, il sentait mieux le relief des touches surélevées du clavier, et tapait dessus comme on frappe des congas. C'est sûrement pour ça que *Superstition* et *I Wish* groovent autant...

Mais moi, je bute encore sur ce motif qui me résiste depuis des semaines. Cette basse à cinq temps à la main gauche... Des mois que j'essaie de sentir le truc et que ça bloque au moment d'ajouter le thème. Rien de dramatique, juste une petite frustration redondante.

Et puis là, dans la répétition patiente de mon geste, quelque chose se dénoue. Mes mains trouvent leur chemin, comme si elles avaient toujours su faire. Je déroule la mélodie, et je sens monter en moi une joie simple, presque enfantine. Ça y est, c'est syncro ! Mais j'ai à peine le temps d'en prendre conscience que cette simple fierté me détourne immédiatement du rythme. Je me décale, perds le fil et rebloque à nouveau. Ce n'est pas grave, parce que j'ai senti que c'était bon, et à partir de là, je sais que je peux l'avoir pour de vrai ! Et c'est déjà pas mal. Il faudrait que je réécoute le pattern une ou deux fois pour bien l'avoir en tête.

J'ai l'impression que les différentes versions se ressemblent toutes avec ce swing si caractéristique, ni binaire ni ternaire. Le mieux, c'est que j'écoute la version que j'ai toujours entendue jouée par mon grand-père en vacances, celle inspirée du Dave Brubeck Quartet. Et comme j'ai tout mon temps, pour une fois je dépoussière les vieux vinyles de famille à la place de Spotify. Il faut dire que la pochette envoie du bois. Je ne suis pas assez calé en peinture pour deviner qui a réalisé l'artwork, mais il y a quelque chose de Miro et de Kandinsky dans ces ovales bariolés violet-jaune. Je ne suis pas vraiment passionné de vieux disques, mais c'est très sympa de les manipuler, de les classer, de les écouter. Comme ce sont des objets que j'ai toujours vus chez moi sans forcément les ouvrir, je vis une petite aventure sensorielle à respirer l'odeur du carton, la texture du vinyle sous mes doigts, le rituel du nettoyage, l'attente des premiers craquements du saphir. Je fais rarement cette procédure, mais quand ça arrive, j'ai l'impression de basculer quelques minutes dans une autre époque. C'est un genre de refuge qui n'est pas un vrai refuge, mais qui a le mérite d'exister là, maintenant.

4) La pratique comme tactique

Après avoir souligné les apports du tournant de l'activité et des *practice-based studies* consacrant les dimensions socio-matérielles et affectives du travail créatif, je propose d'adosser ces aspects aux concepts d'art de faire et de tactique chez Michel de Certeau. Pour Certeau, en effet, la pratique contient une part tactique d'autonomie, en particulier dans les situations de production et de consommation. En 1980 était publié *L'invention du quotidien : Arts de Faire*, une recherche commanditée à cet historien et prêtre jésuite par la Délégation générale à la recherche scientifique et technique. Il s'agissait pour lui d'étudier les opérations de consommation des usagers de culture. L'ouvrage fut d'ailleurs suivi d'un second volume collectif, *L'invention du quotidien : Habiter, Cuisiner* (1994), cette fois co-écrit avec Luce Giard et Pierre Mayol. Ce travail interdisciplinaire recelait une grande conviction, bien qu'alors peu répandue : celle que les micro-actions quotidiennes étaient dignes d'intérêt scientifique et académique, en tant que révélatrices de forces et de luttes sociales à l'œuvre chaque jour dans l'espace, dans les médias, dans les pratiques culturelles et domestiques.

Avant ce double ouvrage, peu de travaux notoires en sciences sociales s'étaient attachés aux pratiques de la vie ordinaire. Une sociologie du quotidien avait tout de même été amorcée dans une perspective critique par Henri Lefebvre (1947). Celui-ci, plutôt que de se focaliser sur les rapports

de domination dans la sphère productive (à l'instar de ses prédécesseurs d'influence marxiste), s'est intéressé au quotidien en tant qu'espace intime d'insinuation de la société de consommation. Selon lui, la vie ordinaire serait en effet régie par les objets du capitalisme, à partir desquels les individus construisent leur identité entre espace conçu (celui de l'ingénierie), espace perçu (tel qu'il est pratiqué) et espace vécu (expérimenté intérieurement et subjectivement). Dans ce cadre, les routines seraient le reflet, voire le prolongement d'une forme d'aliénation non consciente. Comprises dans la modernité, les pratiques spatiales du quotidien incarneraient des formes de domination ne disant par leur nom. Ainsi, loin d'être des leviers d'émancipation, elles seraient, pour Lefebvre, davantage dictées par l'ordre dominant, et constitueraient une forme de soumission insidieuse aux logiques du pouvoir (Cova, 2014).

À la suite des événements de mai 1968, les grands courants intellectuels de gauche, comme le poststructuralisme ou la tradition sociologique critique, ont insisté sur le conditionnement de l'activité culturelle des citoyens par les médias, les industries culturelles et la socialisation. Les pratiques ont souvent été ramenées à l'idée d'une culture populaire aliénante modelant des consommateurs de loisirs relativement passifs (Adorno et Horkheimer, 1974), ou bien à des prédispositions sociales déterminant leurs goûts et leurs comportements (Bourdieu, 1979 ; Bourdieu et Passeron, 1964). C'est dans ce contexte que les travaux de Certeau ont instauré « une rupture fondatrice par rapport aux pensées déterministes qui expliquent les actions des individus par les structures qui les produisent, et par rapport aux pensées de l'aliénation qui les expliquent par les structures qui les répriment » (Maigret, 2000 p. 526).

Les arts de faire

À l'origine, l'intention de Certeau était d'observer l'activité culturelle des non-producteurs de culture, dans sa dimension poétique et poïétique (Choay, 1987) : « Le but serait atteint si les pratiques ou "manières de faire" quotidiennes cessaient de figurer comme le fond nocturne de l'activité sociale, et si un ensemble de questions théoriques, de méthodes, de catégories et de vues, en traversant cette nuit, permettait de l'articuler. » (Certeau, 1980, p. XXXV) Ainsi, dans le premier tome de *L'invention du quotidien* (1980), l'auteur dépeint les arts de faire la conversation, de lire, de marcher en ville en s'appropriant l'espace public, ou de détourner les objets de leur utilisation prescrite, notamment au travail. Dans le second tome, ses co-auteurs développent avec lui une socio-histoire des arts de faire, une science pratique de l'ordinaire, en s'intéressant aux façons

d'habiter l'espace urbain et de cuisiner. En plus d'opérer des enquêtes empiriques, cette démarche avait également une visée théorique, critique des rationalités à l'œuvre dans la logique scientifique dominante « qui occulte et fige le savoir sur les cultures populaires ». (Choay, 1987, p. 85).

Dans *La Culture au pluriel* (1974), Certeau porte déjà sa réflexion sur le cas des pratiques culturelles dans un contexte de massification de la culture. Il y analyse les pratiques culturelles au-delà des modèles et des discours unifiés des institutions dominantes. Il y discute une conception réductrice de la culture comme domaine réservé à une élite par opposition aux loisirs de divertissement, en soulignant la manière dont les individus la produisent et se l'approprient de façon active et inventive au quotidien. Il envisage la culture non seulement comme un ensemble de produits et de connaissances mais aussi comme un processus de production de sens et de valeurs. Il s'est intéressé aux pratiques de lecture, à l'usage des médias, à la consommation culturelle et à la manière dont ces activités reflètent une capacité à négocier et à résister aux structures de pouvoir imposées par le marché et l'État.

Certeau avance l'idée selon laquelle la culture échappe souvent au contrôle des institutions. Il souligne notamment la créativité des pratiques quotidiennes qui, bien que souvent invisibilisées et non reconnues par les discours officiels, constituent une forme de production culturelle à part entière. Au détour des arts de faire, Certeau cherche justement à expliciter les combinatoires d'opérations qui composent une culture, et à « exhumer les modèles d'action caractéristiques des usagers dont on cache, sous le nom pudique de consommateurs, le statut de dominés (ce qui ne veut pas dire passifs ou dociles). Le quotidien s'invente avec mille manières de braconner » (Certeau, 1980, p. XXXVI). Les objets culturels proposés par la société de consommation impliquent un usage. Ainsi, les images télévisées, les biens achetés au supermarché, les émissions radiodiffusées sont autant d'objets sociaux avec lesquels chacun fabrique son expérience singulière où :

« la “fabrication” à déceler est une production, une poïétique, - mais cachée, parce qu'elle dissémine dans les régions définies et occupées par les systèmes de la “production” (télévisée, urbanistique, commerciale, etc.) et parce que l'extension de plus en plus totalitaire de ces systèmes ne laisse plus aux “consommateurs” une place où marquer ce qu'ils font des produits. À une production rationalisée, expansionniste autant que centralisée, bruyante et spectaculaire, correspond une autre production, qualifiée de “consommation” : celle-ci est rusée, elle est dispersée, mais elle s'insinue partout, silencieuse et quasi invisible, puisqu'elle ne se signale pas avec des produits propres mais

en manières d'employer les produits imposés par un ordre économique dominant. » (Certeau, 1980, p. XXXVII)

Certeau refuse donc d'associer les individus à des travailleurs aliénés ou à des consommateurs cloisonnés dans la passivité qui serait elle-même dictée par l'économie. De même, il ne considère pas que le capitalisme déprécie leur capacité critique, réflexive et créative vis-à-vis de la culture (Cova, 2014). C'est dans ce cadre que sont susceptibles d'émerger des arts de faire, des micro-pratiques silencieuses et souterraines, opérant au sein du système imposé. Selon lui, bien qu'insoupçonnées, ces pratiques créatives sont omniprésentes dans la vie quotidienne, à l'image de la perruque, du braconnage ou de la tactique.

La perruque, par exemple, consiste à détourner les outils de production et les ressources au travail à des fins personnelles. Typiquement, c'est utiliser son ordinateur de bureau pour organiser ses vacances ou se servir d'outils de l'atelier pour fabriquer clandestinement son propre mobilier domestique. En profitant discrètement du matériel à disposition dans l'entreprise (souvent sans autorisation hiérarchique), les individus s'y créent un espace de liberté dans l'espace contraint. De même, le braconnage désigne par métaphore l'action « chasser ou pêcher en violation des lois et règlements²² ». Certeau assimile notamment cette notion à la lecture, en tant qu'activité bien moins passive que ne le laisse supposer le dualisme entre lecture et écriture (Louis, 2018). Selon lui, la lecture est davantage une pérégrination dans un territoire imposé, celui du texte, qu'une réception docile d'un matériau littéraire figé. Par extension, en lisant nous devenons non pas écrivains, mais producteurs de voyages en circulant sur les terres d'autrui, à l'instar des nomades braconnant en des lieux étrangers. Ce faisant, la lecture devient une esquivé furtive du sens imposé par le texte, réapproprié au gré des répétitions, de l'imaginaire et du vécu personnel.

La tactique dans les failles de la stratégie

Il y aurait donc une forme de délinquance pratique dans l'activité culturelle, tout comme dans les espaces de consommation ordonnant quotidiennement nos comportements. Le supermarché, la rue, la télévision sont autant de lieux du consumérisme où les prescriptions de l'ordre dominant se voient secrètement détournées au contact de l'espace et des objets physiques (tactiques pour faire les courses, ruses déambulatoires, zapping de la publicité...).

²² Dictionnaire de l'Académie française.

La pensée de Certeau accorde, en effet, une place centrale à la spatialité. Dans les pratiques spatiales, il distingue le « lieu » (l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence) de « l'espace » (le lieu pratiqué, animé par l'ensemble des mouvements qui s'y mêlent). Cette distinction lui permet d'analyser comment les pratiques quotidiennes transforment les lieux en espaces à travers des tactiques de détournement et d'appropriation (traverser au feu rouge pour raccourcir son trajet, s'asseoir sur les marches d'un bâtiment pour pique-niquer, changer une recette avec ce qu'on a sous la main...). Ces micro-libertés s'inventent au quotidien et se modélisent dans un certain rapport à la stratégie. La stratégie tout d'abord, est une caractéristique de l'action organisée :

« J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de forces qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et objets de la recherche, etc.). Comme dans le management, toute rationalisation « stratégique » s'attache d'abord à distinguer d'un "environnement" un "propre", c'est-à-dire le lieu du pouvoir et du vouloir propres. Geste cartésien, si l'on veut : circonscrire un propre dans un monde ensorcelé par les pouvoirs invisibles de l'Autre. Geste de la modernité scientifique, politique ou militaire. » (Certeau, 1980, p. 59)

Cette définition nous rappelle que les institutions et les organisations structurent des champs de force contraignant les marges de manœuvre individuelles. Et pour cause, le pouvoir se manifeste dans les lois, dans les entreprises, dans l'organisation du temps et de l'espace. La stratégie correspond à cet agencement stable et structurant de l'ordre du monde, où prévaut une logique calculatrice et fonctionnaliste. Selon Certeau, en effet, elle prescrit des méthodes, dénombre des statistiques, opère des procédures rationalisantes. La stratégie est ainsi le lieu du contrôle et de la gestion, canalisant les trajectoires individuelles et collectives (Mboukou, 2015). Elle vise à contenir les désirs de déstabilisation en disciplinant les forces de contestation et en définissant les normes d'action acceptées. En ce sens, la stratégie cherche à prévoir les comportements dans un espace théorique : celui de la rue, du bureau, de l'écran, du grand magasin, de l'industrie culturelle...

La tactique, quant à elle, correspond à une pratique plutôt qu'à une structure (Buchanan, 2000). Elle s'inscrit dans les failles d'un cadre stratégique dominant en tant que forme rusée de contournement des règles et des conventions. Dans certaines organisations, par exemple, on trouve, d'un côté, le managérialisme qui cherche à contrôler, planifier et ordonner l'espace selon

une logique stratégique ; et de l'autre, l'entrepreneuriat qui se manifeste comme un événement créatif de jeu et d'innovation, surgissant dans les interstices (Hjorth, 2004). L'entrepreneuriat peut être perçu comme une manière tactique d'exploiter les failles du système pour y introduire de nouvelles possibilités d'action. Quand l'organisation définit ce qui peut être dit et fait, une « autre organisation » peut émerger dans ses failles. L'organisation devient alors un espace double, conjuguant à la fois ce qui est déjà structuré et ce qui est en train de naître. Les initiatives créatives par exemple, opèrent tactiquement, exploitant les fissures de l'ordre établi pour y faire germer de nouvelles possibilités, s'apparentant alors à des hétérotopies²³ (Champenois et al., 2025 ; Hjorth, 2005). La tactique permet aux membres d'une organisation de réagir astucieusement par des stratagèmes circonstanciés face aux principes édictés par la stratégie (Letiche et Statler, 2005) :

« J'appelle "tactique" l'action calculée que détermine l'absence d'un propre. [...] La tactique n'a pour lieu que celui de l'autre. Aussi doit-elle jouer avec le terrain qui lui est imposé tel que l'organise la loi d'une force étrangère. [...] Elle n'a donc pas la possibilité de se donner un projet global ni de totaliser l'adversaire dans un espace distinct, visible et objectivable. Elle fait du coup par coup. Elle profite des "occasions" et en dépend, sans base où stocker des bénéfices, augmenter un propre et prévoir des sorties. Ce qu'elle gagne ne se garde pas [...]. Il lui faut utiliser... les failles que les conjonctures particulières ouvrent dans la surveillance du pouvoir propriétaire. Elle y braconne. Elle y crée des surprises. [...] Elle est ruse. » (Certeau, 1980, p. 60)

L'attention de Certeau aux pratiques ordinaires s'accompagne d'une critique radicale des approches qui réduisent les consommateurs à de simples réceptacles. Pour lui, la consommation culturelle est avant tout une pratique, même si ses modalités tactiques sont silencieuses et souvent invisibles. Les pratiques quotidiennes sont des formes de résistance discrète, des arts de faire qui permettent aux faibles de déjouer les stratégies dominantes sans les abattre pour autant. Ainsi, même s'il fait l'impasse sur la dimension matérielle et affective des pratiques, l'aspect tactique présenté par Certeau témoigne des potentielles micro-résistances à l'œuvre dans le travail créatif.

²³ On doit le terme d'« hétérotopie » à Michel Foucault dans sa conférence « Des espaces autres » (1967). Il y définit les hétérotopies comme les pendants réels des utopies : « des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. »

Synthèse de la piste III

Cette piste portait donc un autre regard sur le travail en définissant celui-ci comme une activité technique et créatrice, n'incluant pas nécessairement les critères de nécessité, de pénibilité, d'utilité et de rémunération (III.1). En tant qu'activité technique, transformatrice de soi et de l'environnement, le travail peut être saisi dans sa teneur anthropologique (III.2). En reprenant l'ontologie relationnelle des *practice based studies*, nous avons remplacé le mot « activité » par le mot « pratique » afin d'insister sur la dimension expérientielle, socio-matérielle et incarnée du travail (III.3). Les pratiques de travail sont aussi affectives en ce qu'elles sont traversées par des émotions, des sensations et des atmosphères qui orientent subtilement les choix et les gestes. Enfin, nous avons vu avec Certeau que les pratiques quotidiennes pouvaient être comprises comme des arts de faire qui recèlent une dimension créative tacticienne (III.4). Face aux stratégies institutionnelles qui cherchent à ordonner et contrôler l'espace, les individus développent des ruses et des détournements qui constituent peut-être autant de micro-résistances silencieuses.

Nous sommes donc passés d'une conception du travail par l'activité à une conception du travail comme « pratique relationnelle ». Cela m'invite à explorer une catégorie de pratiques souvent négligée car associée à l'envers du travail dans son sens institutionnel : la catégorie des pratiques amateurs.

En effet, si nous acceptons de définir le travail non plus par sa nécessité ou son cadre officiel, mais par sa dimension créative et transformatrice, alors les frontières entre pratique professionnelle et amateur se trouvent elles aussi immédiatement questionnées. Les amateurs qui s'adonnent passionnément à la musique, à la peinture, au jardinage ou à la cuisine ne sont-ils pas engagés dans un véritable travail au sens où nous l'avons défini ? Ne transforment-ils pas activement leur environnement et leur subjectivité à travers une relation technique et sensible avec la matière ? Du moins, la question mérite sans doute d'être posée.

Par ailleurs, les pratiques amateurs présentent un intérêt méthodologique pour la considération des affects dans le travail. En effet, observer la dimension affective des pratiques ordinaires n'est pas chose simple. Dans le quotidien professionnel, les émotions restent souvent contenues, masquées, rationalisées. Même chez les artistes, le travail créateur n'est pas forcément plus débordant d'affects visibles que dans d'autres formes de travail... Si l'on oublie un instant les clichés romantiques, on imagine peut-être plus raisonnablement le romancier clavier à demi-

allongé sur son canapé face aux lumières bleues d'une page Word, le compositeur de musique immobile au fond de son fauteuil les yeux rivés sur son logiciel dans l'obscurité du studio, l'humoriste noter une très bonne réplique sans esquisser le moindre sourire devant son carnet de blagues.

Mais qu'en est-il lorsque l'activité est guidée par la passion plutôt que par la nécessité ? Les espaces de la pratique amateur ne constituent-ils pas des terrains privilégiés pour observer comment l'affect peut orienter l'action, façonner les gestes, teinter les relations avec les objets et les matériaux ?

Cette piste me semble d'autant plus prometteuse que les pratiques amateurs sont pleines de tactiques au sens de Certeau : elles interviennent souvent dans les interstices du quotidien, créant des espaces de liberté et d'invention malgré les contraintes de la vie ordinaire. L'amateur qui transforme son garage en atelier, qui détourne des objets banals pour son art, qui joue pendant des moments volés au rythme imposé par la vie sociale, n'incarne-t-il pas cette capacité tactique à réinventer les usages, à créer des poches de résistance dans l'ordre normal des choses ? Ainsi, étudier les pratiques amateurs pourrait permettre de mieux comprendre comment s'articulent, dans le travail créatif, les dimensions techniques, matérielles, affectives et tactiques que nous avons identifiées. Comment la passion guide-t-elle concrètement les gestes et les choix ? Comment l'affect circule-t-il entre les corps, les objets et les espaces ? Comment ces activités, en apparence marginales, peuvent-elles nous éclairer sur la nature même du travail créatif ? Toutes ces questions nous invitent à reconsidérer la distinction entre le travail et le loisir, le professionnel et l'amateur.

IV- L'AMATORAT À LA LISIÈRE DU TRAVAIL ?

Dans cette piste, je reviens sur les récentes évolutions de la figure de l'amateur pour montrer en quoi sa pratique peut se situer sur les rives du travail, et ce malgré les arguments qui opposent souvent l'amateur et le professionnel. Deux séminaires pluridisciplinaires animés à l'Institut de Recherche et d'Innovation par Jacqueline Lichenstein en 2008, puis Laurence Allard en 2009, ont témoigné d'un renouveau de la figure de l'amateur à l'heure des nouvelles technologies. Après un rapide retour sur la socio-histoire des usages amateurs, je me pencherai sur une conception pragmatique de l'**amatorat** conçu sous l'angle des **attachements**. Si l'on doit le terme d'amatorat à Bernard Stiegler (2011), la sociologie des attachements fut quant à elle impulsée par Émilie Gomart et Antoine Hennion au Centre de sociologie de l'innovation des Mines, et a fait l'objet d'un autre séminaire intitulé « Attachements » coordonné par ce dernier de 2009 à 2017. Dans les pages qui suivent, je tenterai d'identifier des accointances entre la pratique amateur et l'activité de travail à partir des littératures qui ont porté sur les amateurs :

- Je reviens tout d'abord sur l'historique de l'opposition entre la figure de l'amateur et celle du professionnel (IV.1). Je souligne la connotation péjorative du terme « amateurisme » qui est liée à l'image du dilettante oisif du XIX^e siècle puis à l'émergence du consommateur aliéné dans l'industrie culturelle du XX^e siècle.
- Dans un second temps, je décrirai l'émergence d'une figure plus récente, celle de l'amateur-usager, qui a remis en cause l'idée selon laquelle les pratiques amateurs seraient des pratiques de loisir cantonnées au temps libre et non des pratiques de travail (IV.2). Qu'elles soient productives (Flichy, 2010 ; Lallement, 2015), d'à-côté (Weber, 1989), sérieuses et rigoureuses (Leadbetter et Miller, 2004 ; Stebbins, 1992), bien des configurations attestent que la frontière entre travail et loisir est beaucoup plus ténue qu'on ne l'imagine, si tant est que ce dualisme ait encore un sens. De fil en aiguille, cette discussion me conduira à présenter le **premier niveau de mes questions de recherche**.
- Troisièmement (IV.3), je présente et réinterprète la notion d'amatorat (Stiegler, 2011) comme un évènement singulier qui surgit lorsque l'amateur se soumet volontairement, par attachement, aux choses qui l'animent (Gomart et Hennion, 1999). Dès lors, il ne s'agit plus uniquement de parler de l'action elle-même, mais plutôt de décrire « ce qui se passe ».

- Enfin, je me demande en quoi les amateurs sont potentiellement des agitateurs de la hiérarchie traditionnelle des savoirs entre savoir intellectuel, savoir manuel et savoir sensible (IV.4). Loin de représenter une véritable menace pour les experts (Flichy, 2010 ; Gunthert, 2011 ; Keen, 2007), les amateurs sont avant tout les détenteurs d'une forme de connaissance tacite et sensible qui échappe par auto-validation aux cadres de la connaissance experte.

1) Petite histoire de la figure de l'amateur

Les recherches sur les pratiques artistiques et culturelles amateurs, en musique (Hennion et al., 2000), en cinéma (Allard, 1994 ; Odin, 1999), en photographie (Gunther, 2015) ou en théâtre (Bordeaux et al., 2011), par exemple, ont connu un regain d'intérêt dans les années 2010 en pleine accélération numérique (Allard et al., 2014 ; Flichy, 2010). Si ces travaux relèvent les spécificités de ces pratiques, ils soulignent aussi leur proximité avec les activités professionnelles. Et pour cause, Internet a entraîné une démocratisation des savoirs, ainsi qu'une montée en compétence des amateurs (Flichy, 2010).

Dorénavant, ces pratiques qui ont longtemps été appréhendées par la standardisation et l'aliénation dans l'industrie culturelle (Adorno et Horkheimer, 1974), peuvent être comprises à l'aune des usages, de la contribution et de la collaboration (Allard, 1999). Qu'il s'agisse d'art, de sport, d'information, de formation, de politique ou même de sciences, Internet a ouvert un espace participatif et citoyen pour l'expertise ordinaire (Flichy, 2010). Cette montée en compétence a contribué à renouveler la figure de l'amateur par rapport aux connotations historiques qu'elle revêtait depuis le XIX^e siècle (Charvolin et al., 2007 ; Pety, 2020). Pourtant, ce statut est toujours discrédité par rapport à celui des professionnels. L'idée que le profane n'arrive pas la cheville de l'expert demeure assez consensuelle et puise son héritage dans le cheminement historique de la figure amateur.

Le dilettante aristocrate du XIX^e siècle

Le mouvement de professionnalisation de la culture au XIX^e siècle a effacé l'image des amateurs du XVIII^e siècle (les membres honoraires des académies qui veillaient alors à maintenir l'ordre légitime des pratiques du goût) qui ont été remplacés par les marchands d'art, les galeristes, les critiques et plus généralement les professionnels de la culture (Allard, 1994). Supplantées sinon

absorbées par ce nouveau champ professionnel, les ambitions des amateurs ont dû se tourner vers d'autres quêtes, plus éloignées des sphères économiques et intellectuelles. Typiquement, les amateurs ont commencé à chercher de l'autonomie, de l'exaltation esthétique, des expériences de goût totalement désintéressées, comme en témoignent les mécènes du XIX^e siècle qui finançaient l'art pour l'art (Lichtenstein, 2014). Le terme « amateur » qualifiait alors un style aristocratique, un état d'esprit flâneur symbolisé par la figure du dandy, de l'esthète ou du dilettante.

À ce moment, ce mot a servi à désigner des personnes n'étant ni professionnelles ni spécialisées dans une pratique. L'amateur expérimentait alors l'*otium* (à l'image du « curieux » dans l'Ancien Régime) par sa passion intime, personnelle et privée, parfois échangée de façon informelle. La haute position sociale des amateurs ne les contraignant pas à occuper un métier ou un emploi rémunéré, ces derniers exerçaient leur passion dans le temps de la *skholè*²⁴, tout en étant désintéressés des potentiels avantages de cet exercice (Péty, 2014). À cette époque, l'amateur était donc plutôt individualiste et oisif.

On peut penser au cas de ces collectionneurs férus de comptes d'apothicaires dans les cabinets d'amateurs privés dont la motivation était avant tout de posséder les objets de leur goût : « La passion de la curiosité est complexe : elle comprend le désir de posséder pour soi-même, le désir de posséder pour les autres, et le désir d'empêcher les autres de posséder. » (Bonnaffé, 1881, p. 15, cité par Péty, 2014, p. 5) Dans ce cadre, les rivalités, les pratiques de fraude, de vol et d'appropriation étaient légion chez ces collectionneurs, primant sur le plaisir de partager et de co-produire les objets de leur passion. Ainsi, l'amateur-dilettante est plutôt un esthète épicurien.

En revanche, si l'amateur-dilettante du XIX^e siècle produisait un jugement sensible, il ne fabriquait rien, il ne pratiquait pas. Ses crédos étaient plutôt « profiter et non travailler », « jouir et non produire ». D'ailleurs, le mot « amateurisme » lui-même sous-tend une connotation assez péjorative puisqu'il est évaluatif et comparatif. On peut en effet taxer quelqu'un d'amateurisme lorsque son travail manque de rigueur. Dans ce cas, c'est un synonyme de médiocrité, d'imperfection et de naïveté, contrairement au professionnalisme qui équivaut au travail bien fait, à la production réussie.

²⁴ La *skholè* désigne dans la Grèce antique une forme de liberté intellectuelle réservée à ceux qui, libérés des contraintes matérielles et du travail pour leur subsistance, pouvaient se consacrer aux activités de l'esprit. Il ne s'agit pas d'un état d'oisiveté, mais d'une possibilité de s'adonner à des activités choisies librement, sans pressions externes. C'est un espace d'autonomie où l'individu peut poursuivre des intérêts intellectuels par sa propre volonté, plutôt que par nécessité. En tant qu'espace propice au travail intellectuel, elle est aussi à l'origine du mot « école ». Selon Bourdieu (1997), la *skholè* fonde tous les domaines intellectuels. Elle représente à la fois la condition sociale indispensable à l'exercice de la pensée « pure » et l'attitude qui permet de s'affranchir temporairement des contraintes économiques, des pressions sociales et des urgences du quotidien.

Ainsi, l'amateur qui s'engage dans une activité par simple plaisir ou par passion est souvent perçu comme quelqu'un qui ne prend pas les choses au sérieux : « Le “bon sens” a une certaine commisération pour l'amateurisme » (Barthes, 2002, p. 574). Cette légèreté contraste avec l'image du professionnel dévoué et discipliné, dont le travail est intrinsèquement lié à une obligation d'excellence et de résultat.

En général, « l'amateur est défini comme une immaturation de l'artiste : quelqu'un qui ne peut – ou ne veut – se hausser à la maîtrise d'une profession » (ibid., p. 868). Il est probable qu'une société cultivant l'idéal de performance et d'efficacité renforce cette symbolique dépréciative. En effet, malgré la nécessité productive de la vie, l'amateur ne cherche ni profit ni reconnaissance institutionnelle et s'apparente de ce fait à un dissident, à une personnalité séditeuse. Cela expliquerait pourquoi les pratiques amateurs sont relativement négligées là où dominent les logiques de marché et de compétition.

Le consommateur aliéné du XX^e siècle

À partir du XX^e siècle, malgré la démocratisation de l'offre artistique permise par l'industrie culturelle, l'amateurisme n'est toujours pas mélioratif. En réalité, il est même associé à une figure tout à fait passive, celle du consommateur. La figure du consommateur est née en Allemagne dans la république de Weimar. À cette époque, les réformes sociales et culturelles, engagées en faveur d'une augmentation du temps libre et des expériences de loisir étendues aux classes populaires, s'accompagnent de nouvelles évolutions technologiques avec l'émergence du cinéma sonore, des disques 78 tours, des jukebox ou encore de la domestication de la radio et de la presse magazine.

Dans ce contexte, l'accès à la culture s'est démocratisé, au-delà des couches privilégiées de la population et des amateurs d'art issus de la bourgeoisie. Cette accessibilité s'est développée dans une logique de divertissement des citoyens via une extension du domaine culturel (Voirol, 2011). Dans le même temps, la massification de la culture a questionné la place et la valeur de l'art dans la société en tant qu'attribut historique des classes sociales les plus aisées. Ce phénomène a agité les milieux intellectuels aussi bien conservateurs que progressistes. C'est dans ce deuxième camp qu'a émergé la critique de l'école de Francfort.

Aux yeux de ses théoriciens, un des effets de l'industrialisation des biens culturels fut la mise en concurrence des productions artistiques, et par extension leur standardisation (Adorno et Horkheimer, 1974). Et pour cause, la reproductibilité physique des œuvres a permis l'émergence

d'industries culturelles telles que l'édition (littéraire, phonographique, multimédia...), le cinéma et l'audiovisuel. Aux siècles précédents, l'art était un espace d'expériences uniques et non reproductibles : le théâtre, les concerts, les expositions muséales avaient une dimension sinon éphémère, au moins limitée dans l'espace. Mais l'émergence des nouveaux moyens de reproduction technique a rendu disponibles en permanence certaines formes d'art, aux dépens de leur singularité. À côté de l'amateur-individualiste du XIX^e siècle, féru d'œuvres uniques conservées chez lui ou dans un entre soi, est arrivé le consommateur de biens culturels partagés en masse.

Selon Adorno (1938/2001), l'avènement de marchandises culturelles standardisées affecte ce qu'il y avait de sacré de l'art en le teintant non plus d'une symbolique religieuse ou politique, mais d'une tonalité marchande. Les œuvres rationalisées seraient désormais porteuses de cette teneur commerciale. Déjà avant les Lumières, les artistes exerçaient sous la contrainte des codes esthétiques édictés par un pouvoir dominant, en général d'ordre religieux ou politique. Puis l'émergence du marché de la culture au cours du XVIII^e siècle a émancipé l'art de ces instances. Et pourtant, bien que moins captive des institutions conservatrices, cette autonomisation marchande de la culture a progressivement nourri son assujettissement à une autre forme de pouvoir, cette fois-ci d'ordre économique.

Afin de répondre à une demande accrue liée à l'augmentation exponentielle du nombre de consommateurs au début du XX^e siècle, le secteur culturel a dû rationaliser ses modes de production et planifier ses modes de diffusion, se transformant ainsi en industrie. Produire en masse pour vendre davantage en optimisant les coûts, diviser le travail entre des tâches toujours plus spécialisées, fournir suffisamment de biens en réponse à la demande, ces impératifs ont conféré une nouvelle symbolique aux biens culturels, une symbolique non plus d'ordre esthétique mais d'ordre économique. La théorie critique privilégie d'ailleurs la dénomination de bien culturel à celle d'œuvre pour différencier ce qui relève de la marchandise et ce qui relève de l'art. L'argumentaire de Walter Benjamin (1935/2013), par exemple, se fonde sur l'idée qu'il y a « d'un côté, la singularité, la contemplation, la concentration – et l'*aura* ; de l'autre, les masses, la distraction, l'immersion – et la perte de l'*aura* » (Latour et Hennion, 1996, p. 236).

Adorno (1938) a notamment appliqué son analyse au cas de la musique, en soulignant les standards de plus en plus contraignants auxquels les créateurs ont progressivement dû se conformer dans la conception de leurs œuvres : durée des morceaux, choix des instruments, rythmes... Dans une logique de rationalisation, la production musicale doit suivre des schémas techniques préétablis,

conduisant à une quasi-répétition mécanique des mêmes procédés d'écriture. Ce faisant, ces schémas deviendraient le cadre hégémonique de la création, et correspondraient aux attentes du public. Plutôt que des motifs d'expérience artistique, ces marchandises seraient destinées à maximiser les bénéfices de l'industrie en produisant un effet immédiat sur les auditeurs.

Dans la production industrielle, la valeur d'usage des biens culturels serait éclipsée par leur valeur marchande. En étant soumise à un processus de valorisation économique, l'aura de l'œuvre est compensée par sa valeur d'échange sur le marché. Cet impératif structurerait les œuvres jusque dans leurs propriétés formelles, impliquant des recettes standardisées et sûres du point de vue de leur commercialité potentielle dès le processus créatif, dans le but de maîtriser au maximum le succès à la réception en satisfaisant les attentes immédiates des consommateurs²⁵.

D'après Adorno et Horkheimer (1974), les biens symboliques produits par l'industrie culturelle s'imposent à nous et contribuent à définir nos modèles, nos goûts et nos pratiques culturelles. Cette industrie consacre la logique du divertissement intégrée dans la commercialité des objets de culture de masse. En ciblant les préférences du public, les industries culturelles sont en mesure de proposer des produits adaptés à ses attentes, tout en stimulant continuellement son désir de nouveauté.

Devenus passifs et réceptifs vis-à-vis des standards, les consommateurs verraient leur esprit critique neutralisé par le développement de modèles garantissant la satisfaction des consommateurs. Plutôt que de libérer et d'émanciper, l'industrie culturelle serait source d'uniformisation de la vie sociale, et de domination autoritaire du pouvoir économique et culturel. L'œuvre artistique industrialisée matérialiserait ainsi les aspirations quotidiennes et modèlerait les sens.

Loin d'aider les consommateurs à s'affranchir des normes (rôle que devrait jouer l'art selon les auteurs), ces œuvres standardisées les cantonneraient à un imaginaire prémâché, en apportant une réponse immédiate à leurs désirs et leurs questionnements. Après la figure romantique du dilettante, c'est contre ce modèle autrement dépréciatif de l'amateur-consommateur qu'a émergé une figure alternative inspirée par la pensée moins dédaigneuse de Certeau, celle de l'amateur-usager, praticien des biens culturels.

²⁵ Nous pourrions, par exemple, nous intéresser aux rythmes promus par les objets culturels que sont les séries. L'alternance de séquences d'action et de suspens y institue une temporalité rituelle qui capte l'attention par des moments d'intensité, tout en reportant sans cesse leur résolution. Le spectateur est ainsi pris dans une dynamique de désir différé, où chaque épisode appelle le suivant. Ce tempo fragmenté et récurrent, fondé sur la relance continue de l'action, n'épouse-t-il pas le modèle néolibéral de consommation, qui repose sur la stimulation incessante du besoin et l'impossibilité d'un accomplissement définitif ?

2) Premières questions de recherche : les pratiques amateurs au travail

Les études sociologiques portant sur le rapport des amateurs aux technologies ont connu un tournant dans les années 1980. La sociologie des usages a opéré un « *user-turn* » alors que les analyses critiques se sont longtemps focalisées sur la réception passive des innovations techniques par les consommateurs. Au contraire, cette approche porte plutôt sur la façon dont les amateurs s'approprient activement les objets, les détournent et les réinventent au quotidien. Pouvant être guidés par une volonté politique d'autonomie, certains mouvements comme celui des *makers* ont même volontairement cherché à s'approprier les cultures techniques dans une logique du faire collaboratif.

À cette aune, l'amateur n'est plus du tout un dilettante ou un consommateur, mais bien un praticien. Il se caractérise par sa capacité à explorer, bricoler, bidouiller et recomposer les possibilités offertes par les dispositifs techniques et culturels. Sa relation aux objets n'est plus celle d'un simple consommateur ; elle est désormais celle d'un expérimentateur qui, par ses manipulations et ses interprétations, développe une expertise d'usage. Ce tournant de la recherche, influencé par les mouvements d'autonomie sociale post-68 et les travaux de Certeau, reconnaît ainsi dans les pratiques amateurs des formes subtiles de créativité.

L'amateur-praticien devient alors un acteur créatif, capable non seulement de s'approprier les technologies mais aussi de les transformer par ses usages, ouvrant la voie à une démocratisation de ces pratiques à l'ère numérique. Par ailleurs, remarquons qu'à côté de cette figure de l'« amateur-praticien », des catégories alternatives comme celles des pro-ams, des adeptes de loisirs sérieux ou d'un travail d'à-côté perturbent les continuums traditionnels tels que « amateur-professionnel » et « loisir-travail ». Ce brouillage des frontières confirme l'intérêt de sortir complètement l'amateur de tels continuums au profit d'une approche par la pratique (comme le font les recherches sur les usages et le « faire »). Ces discussions me conduiront à un premier niveau de problématisation de l'enquête. Ainsi, à l'issue de ce sous-chapitre, je présenterai mes **deux questions de recherche exploratoires**.

L'amateur-usager en praticien

Après le « dilettante aristocrate » et le « consommateur passif », un autre type d'amateur a émergé avec la révolution des nouvelles technologies : « l'amateur-usager », praticien des objets techniques et artistiques (Allard, 1994). Dans la seconde moitié du vingtième siècle déjà, l'apparition de loisirs artistiques amateurs comme la photographie faisait prendre la mesure de ce changement à des entreprises vendant des technologies de loisirs créatifs, à l'instar de Kodak. La promesse de gains d'autonomie permis par ces outils a même été explicitement formulée par les firmes, comme en témoigne le mode d'emploi du retardateur de la Retinette Kodak de 1954 :

« Se photographier soi-même ! Montrer que l'on était de la partie, l'image gagne en intérêt. On ne trouve pas toujours sur place une personne de bonne volonté qui sache et veuille bien manœuvrer l'appareil. Il suffit alors d'un support stable, à défaut de pied, et le dispositif de retardement fait le reste ! » (traduit et cité par Gunthert, 2015, p. 2).



Figure 6 : Manuel de la Retinette, Kodak, v. 1954, coll. Musée français de la photographie, Bièvres. Présenté par Gunthert (2015).

L'entrée dans le régime industriel post-fordiste et l'ère des technologies de l'information et de la communication a consacré l'émergence d'un nouveau type d'amateur, un usager actif et braconnier (Certeau, 1980 ; Jouët, 2000). Par la suite, la dissémination tous azimuts des technologies numériques a offert un potentiel inouï de circulation et de partage de la culture. Les objets culturels

sont devenus des liens plutôt que des biens, ouvrant la voie à des formes démocratiques ultra-locales. La culture des remixs, des mashups et des memes, par exemple, témoigne d'usages défensifs des contenus internet via des détournements parodiques d'images, de clips et d'interviews par les amateurs-usagers (Allard, 2016).

Cependant, la promesse d'autonomisation par la technique soulève aussi des questions quant au rôle des technologies dans les processus démocratiques, entre espoir de réenchantement social par la technique et méfiance face aux solutions purement technicistes (Jouet, 2000 ; 2011). Internet a été et demeure toujours un terrain de tensions entre l'identité d'utilisateur et celle de consommateur. À l'origine, les premiers utilisateurs du web étaient aussi ses concepteurs. En effet, le web 2.0 a été tout à fait adapté à la culture participative puisque l'utilisateur était l'un des principaux producteurs de contenus en son sein (*peer-to-peer*, blogs...).

Mais depuis, la massification des usages numériques a complexifié le tableau. L'utilisateur se trouve parfois réduit au rôle de beta-testeur pour les grandes firmes, comme en témoigne la suppression du site Google Video après le rachat de YouTube par Google, et avec cette disparition, celle de tous les contenus qui avaient été créés gratuitement par la communauté. Il y a une relation ambivalente entre les géants numériques et les amateurs-usagers en ce que ces derniers font face à une pression-exploitation insidieuse des grandes firmes dont les GAFAM sont des archétypes. Par exemple, maintenir une présence sur les réseaux sociaux pendant son temps libre devient une quasi-obligation professionnelle pour accroître son capital humain. La nécessité d'avoir des messageries en ligne, de suivre les informations et les tendances sur les réseaux, s'apparente à une mise au travail de soi inconsciente et permanente (Moulier-Boutang, 2007).

Dans ce contexte, les temporalités du registre professionnel et du registre amateur se mélangent bien souvent. À y regarder de plus près, on trouve souvent des séquences professionnelles dans la vie quotidienne comme l'auto-promotion en ligne et, inversement, des moments de pratique amateur à l'intérieur du cadre professionnel, comme chez les hackers²⁶ qui font de la perruque en profitant de leur temps de travail pour s'adonner à des piratages plus personnels. Quelque part, les temporalités du travail et du loisir se chevauchent dans le capitalisme cognitif²⁷ (Vercellone, 2008).

²⁶ Loin d'être du simple piratage, le hacking est une appropriation de l'outil informatique pour fabriquer toutes sortes d'objets, et d'abord des programmes informatiques (Lallement, 2015).

²⁷ Le capitalisme cognitif est un « système d'accumulation associant un mode de production capitaliste, un régime d'accumulation privilégiant la connaissance et la créativité, et un mode de régulation caractérisé par des rapports sociaux fondamentaux et des comportements tournés vers l'innovation, la nouveauté et le partage des droits y afférent. Ce système implique une transformation majeure du rapport salarial et des formes de la concurrence. » (Dieuaide et al., 2003, p. 4)

Plus largement, la culture à l'ère numérique repose sur la participation active des amateurs, qui ne sont plus forcément de simples consommateurs de contenus mais bien des producteurs s'appropriant en pratique les outils à leur disposition dans une économie de la collaboration (Stiegler, 2011). De ce fait, une large part de l'offre disponible en ligne repose sur la contribution volontaire d'amateurs, comme en témoigne l'abondance des *user generated contents* en ligne (par exemple sur Wikipédia, TikTok ou Reddit...).

La notion de « prosommation » est d'ailleurs éloquent pour saisir cette dynamique (Ritzer et Jurgenson, 2010). Elle décrit un processus par lequel les usagers participent activement à la production des biens et des services dont ils jouissent. Certes, cette participation est bénévole, mais néanmoins génératrice de valeur économique et symbolique. Par conséquent, bien des activités de la sphère privée non lucrative s'intègrent dans des processus économiques, ce qui soulève également des enjeux de reconnaissance des compétences, de droits d'auteurs et de gratification du travail (Huws, 2014). Par exemple, en rédigeant des avis en ligne, en partageant des photos, en tenant des blogs ou en créant des contenus sur les réseaux sociaux, nous ne faisons pas que consommer des services sur Internet ; nous effectuons un véritable travail de consommation en produisant des données et des contenus monétisés (Dujarier, 2014).

Les amateurs du faire-ensemble

Face à ces risques de dévoiement marchand des pratiques amateurs, des communautés se sont regroupées dans la volonté de « faire ensemble en autonomie » avec une conscience politique héritée des ambitions communautaires post-mai 68 et des utopies sociales. Ces communautés sont inspirées tantôt de véritables mouvements revendicatifs (comme celui des Shakers²⁸, par exemple), tantôt d'une certaine idée de la place de la débrouille dans la vie quotidienne. En effet, le bricolage et le *do it yourself* apparaissent comme des alternatives à l'organisation scientifique du travail préconisée par le taylorisme (Berrebi-Hoffman et al., 2018).

Comme le montre Michel Lallement (2015) à propos du mouvement hacker, nous assistons depuis le milieu des années 2000 à l'émergence d'une nouvelle philosophie du « faire » qui s'incarne dans les fablabs, les makerspaces et autres tiers-lieux. Dans ces espaces collaboratifs, une nouvelle

²⁸ « Cette communauté religieuse exilée aux États-Unis au XVIII^e siècle s'organise au sein de coopératives intégrales basées sur les principes de propriété commune et d'alternance des tâches dans le travail artisanal. [...] Les Shakers fabriquent plus généralement des vêtements et objets de la vie quotidienne qui ont pour point commun d'allier la simplicité, l'efficacité et la subtile élégance des formes et des couleurs. Dotés d'une farouche volonté d'autonomie matérielle, ils s'illustrent également par un certain nombre d'inventions qui ont fait date, comme la scie circulaire, le fauteuil à bascule, la herse rotative ou encore la pince à linge. » (Berrebi-Hoffmann et al., 2017)

génération de praticiens défend un rapport au travail qui échappe précisément aux cadres traditionnels (Anderson, 2012), et ce, malgré la volonté managériale d'imposer des formes collaboratives analogues dans les organisations qu'elle contrôle (open spaces, networking...). Au demeurant, dans la mesure où ces idéaux d'organisation flexible, de mobilité, d'adaptabilité, d'horizontalité et de polyvalence sont à la fois portés par les philosophies libertaires et les philosophies libertariennes familières de la culture numérique, ils témoignent d'une ambivalence de la culture maker (Berrebi-Hoffman et al., 2018).

En travaillant ni tout à fait en professionnels ni tout à fait en amateurs, ces partisans du « faire » s'engagent dans une production aux marges de l'organisation capitaliste. Leurs espaces d'activité constituent avant tout des laboratoires d'expérimentation sociale où la pratique productive trouve en elle-même sa propre finalité (Lallement, 2015). Le système de valeurs des makers étant fondé sur une éthique de l'autonomie, ils montrent en acte qu'une autre façon de travailler est possible. En pratique, les makers politisent donc la culture de la réappropriation technique, où l'usage devient indissociable de la création, où la frontière entre consommation et production s'estompe au profit d'un idéal collaboratif et émancipateur (Lessig, 2008). En un sens, les mouvements du faire témoignent d'une évolution de la figure de l'amateur-usager vers la figure de l'amateur-praticien, dont l'activité de travail est guidée par le désir de faire et non par les contraintes de la nécessité.

L'exemple des makers semble illustrer une figure alternative de l'amateur au travail, un « amateur du faire ensemble » dont la pratique contient un intérêt immanent et indépendant des résultats de la production. Autrement dit, ce travail est difficilement représentable sur les axes entre deux continuums classiques : le continuum amateur-professionnel (à gauche duquel divaguait l'amateur dilettante), et le continuum loisir-travail (à gauche duquel s'aliénait le consommateur). Par ailleurs, d'autres recherches nous montrent que ces dualismes sont perturbés par des catégories intermédiaires au milieu des deux continuums.

Les pro-ams sur le continuum professionnels-amateurs

Depuis la démocratisation des technologies numériques, force est de constater que bien des amateurs ont la chance de vivre leur passion avec beaucoup plus d'intensité (Flichy, 2010). Et pour cause, ils peuvent désormais accéder à des outils dont le niveau de sophistication est proche des standards professionnels (l'ordinateur et le home studio pour les musiciens, par exemple). Ils peuvent aussi se former en autodidactes en ligne (pensons aux tutoriels YouTube ou à Chat GPT) ou encore partager des créations sur les plateformes et les réseaux sociaux. Ce qui était réservé à l'élite professionnelle il y a quelques décennies ne l'est plus, notamment dans le champ artistique.

En effet, beaucoup de pratiques créatives sont de mieux en mieux maîtrisées par des amateurs. Cette nouvelle donne « passe par des formes originales de coordination entre productions amateurs et professionnelles : un retraitement continu des contenus amateurs par les industries culturelles, des circuits de diffusion plus ouverts et horizontaux, des formes de reconnaissance plurielles appuyées sur le jugement du public plus que sur celui des critiques » (Cardon et Delaunay-Téterel, 2006, p. 53).

Typiquement, la catégorie des pro-ams a émergé dans les années 1990. Nous pouvons illustrer cette qualité intermédiaire entre celle de professionnel et celle d'amateur, à travers les exemples du rap, du système d'exploitation Linux et du jeu vidéo *Les Sims* (Leadbetter et Miller, 2004). En effet, les « instrus » de rap ont consisté, depuis la naissance du hip-hop américain dans les années 1970, à boucler et bricoler des samples avant d'y poser un texte. Cela a permis à des amateurs avec peu de budget et sans formation musicale de produire leurs propres morceaux.

Dans un autre registre, l'informaticien Linus Torvalds a organisé en 1991 un projet d'innovation collaborative, en impliquant massivement et gratuitement des étudiants programmeurs et autres développeurs dans la conception du système d'exploitation *Linux*. Cette communauté bénévole a largement contribué au succès des logiciels libres depuis. De même, la franchise de jeu vidéo *Les Sims*, mondialement célèbre et populaire dans les années 2000-2010, a reposé sur la participation des joueurs à la création de cet univers virtuel. Au fil des nouvelles éditions du jeu, des millions d'objets (meubles, maisons, décorations...) construits par les usagers ont été rendus disponibles au téléchargement sur Internet. Cette communauté auto-organisée a produit et partagé la grande majorité des kits d'objets que les joueurs pouvaient se procurer dans leur monde *Sims* personnel. Ainsi, les pro-ams sont devenus de « nouveaux hybrides sociaux » :

« Les loisirs Pro-Am sont une activité très sérieuse qui implique entraînement, répétition, compétition et classement, et donc aussi frustration, sacrifice, anxiété et ténacité. Les Pro-Am disent être absorbés par leurs activités, qui donnent lieu à des expériences intenses de créativité et d'expression de soi. Les activités Pro-Am semblent offrir aux gens une récupération psychique – et une alternative – à un travail souvent considéré comme pénible. Les loisirs sont souvent considérés comme une zone de liberté et de spontanéité, qui contraste avec la nécessité du travail. Pourtant, une grande partie des activités des Pro-Am se caractérise également par un sentiment d'obligation et de nécessité. Les Pro-Am parlent de leurs activités comme de compulsions. » (libre traduction, Leadbetter et Miller, 2004, p. 21)

Le travail d'à-côté et les loisirs sérieux sur le continuum travail-loisir

Dans un registre analogue, Florence Weber a observé un foisonnement de pratiques productives dans les interstices du travail salarié. Elle appelle le travail d'à-côté ce « versant négligé, quotidien et résidentiel, d'une culture ouvrière dont les versants professionnels et politiques avaient été mieux étudiés » (Weber, 2008, p. 2). Dans son étude d'un quartier ouvrier de Montbard, petite ville métallurgique dans la Bourgogne industrielle des années 1980, elle présente une série d'activités productives à l'extérieur de l'usine. Ce travail d'à-côté s'effectue pendant le temps libre dans des jardins potagers, des ateliers improvisés ou des garages transformés en espaces de bricolage.

Weber interprète ces pratiques comme des modalités d'appropriation du temps libre par les ouvriers dans une logique de production et non de consommation. En effet, ces derniers y trouvent des moyens de subsistance complémentaires, ainsi que des sources de dignité et d'affirmation, cultivant à la fois le plaisir d'être actifs, une réputation sociale, voire des bénéfices monétaires. Plus que de l'autoconsommation ou de « la simple soumission à la nécessité » (Weber, 1989, p. 199), ces pratiques, qu'elles consistent à cultiver des légumes, réparer des voitures, construire des meubles ou faire de l'artisanat, s'inscrivent dans des réseaux d'échange et de reconnaissance via le don, le contre-don et le troc. Les heures consacrées à ces activités n'étant pas substituables à d'éventuelles heures supplémentaires à l'usine, ces productions et ces échanges ne sont pas forcément d'ordre économique. En réalité, ces pratiques participent pleinement à la construction des identités ouvrières et à la préservation d'une autonomie créatrice dans un contexte de travail industriel aliénant. Le travail à-côté s'apparente alors au théâtre d'une résistance informelle, où s'opère une forme d'émancipation des catégories du travail et du loisir.

Le resserrement du continuum entre travail et loisir a lieu dans le travail d'à-côté et plus généralement dans les loisirs sérieux. Pour Stebbins, les *serious leisure* se rapprochent du travail en ce qu'ils sont « la poursuite systématique d'une activité principale d'amateur, de passe-temps ou de bénévolat qui est très substantielle, intéressante et satisfaisante et où, dans le cas typique, les participants trouvent une carrière dans l'acquisition et l'expression d'une combinaison de compétences, de connaissances et d'expériences spéciales » (libre traduction, Stebbins, 1992, p. 3). La sincérité, l'importance et l'attention portées à ces activités dans la vie quotidienne en font des occupations qui se démarquent des loisirs de consommation traditionnels. En effet, elles demandent de la persévérance, donnent la possibilité d'avoir une carrière dans l'activité, impliquent de la dévotion, nécessitent d'investir des efforts, offrent des bénéfices durables, produisent un *ethos* et, enfin, participent à la construction d'une identité individuelle et sociale.

Stebbins distingue les loisirs sérieux des loisirs basés sur le projet, ces activités créatives de courte durée, moyennement compliquées, ponctuelles ou occasionnelles, mais peu fréquentes. Ces derniers nécessitent une planification, des efforts et parfois des compétences ou des connaissances considérables, mais ils ne sont pas toujours sérieux et ne sont pas destinés à le devenir (Stebbins, 2005). Mais ces loisirs nous ramèneraient-ils à nouveau sur le côté gauche du continuum loisir-travail ? C'est ce que semble vouloir dire l'auteur à l'évocation d'une troisième catégorie, celle des loisirs occasionnels.

Ceux-ci sont immédiatement et intrinsèquement gratifiants. Ils sont agréables, hédoniques et ne nécessitent que peu ou pas de formation pour y accéder. Le plus important est le niveau de plaisir qu'on y trouve, y compris quand ces plaisirs sont déviants (Stebbins, 1997). On y retrouve, par exemple, les loisirs qui impliquent du jeu, de la détente, du divertissement « passif » et « actif », de la conversation sociable et de la stimulation sensorielle. Pourtant, il semblerait que ces loisirs occasionnels soient moins intéressants que les loisirs sérieux dans la mesure où ils n'offrent pas autant de potentialités. Même si Stebbins trouve tout de même un intérêt dans leur apparente insignifiance (ils ont notamment importants pour le bien-être et le lien social), ces loisirs seraient l'exact opposé du travail et valideraient ainsi le maintien du continuum.

Par conséquent, ces analyses qui tentent de recentrer certaines pratiques amateurs entre le travail et le loisir restent captives du modèle néoclassique du marché du travail. De ce fait, elles peinent à saisir ce qui ferait la spécificité d'un mode d'engagement « amateur ». Car, si ces pratiques empruntent effectivement certains traits classiques du travail (l'effort, la persévérance, la carrière, éventuellement la rémunération) ou du loisir (le plaisir, la liberté, l'épanouissement personnel), elles ne peuvent être réduites à de simples points intermédiaires entre ces deux pôles.

Une conception plus féconde émerge lorsqu'on revient à une approche du travail par l'activité, et que nous l'utilisons pour saisir ce que fait l'amateur en pratique. Ce qui compte alors est d'aborder toute activité dans sa dimension potentiellement technique, créative, productive, peu importe si celle-ci est jugée sérieuse ou non. Mieux, la question n'est plus de savoir si l'amateur est un consommateur ou un producteur, mais de comprendre comment son engagement dans une pratique constitue une autre forme de travail au sens de « l'activité technicienne et créatrice qui produit quelque chose dans un tissu de relations socio-matérielles et affectives ».

Premier niveau des questions de recherche

Dès lors, est-ce qu'une pratique amateur est un travail ou, plus exactement, « du » travail ? Si oui, est-ce que l'engagement affectif d'un amateur dans sa pratique contient une intensité différente de celle qu'on trouve dans d'autres configurations de travail ? Si les pratiques amateurs sont créatives, sont-elles autrement créatives que les pratiques créatives dans le travail organisé ? Y a-t-il une véritable différence entre le travail créatif de l'amateur et le travail créatif de l'artiste professionnel, du manager ou de l'entrepreneur ? Si le management valorise de plus en plus la créativité, l'autonomie et la passion au travail, est-ce que les pratiques amateurs portent une promesse différente, plus radicale peut-être, de réinvention du rapport à l'activité productive ? En somme, nous posons ici le premier niveau de nos deux questions de recherche :

- Dans quelle mesure les pratiques créatives amateurs peuvent être associées à du « travail » au sens de l'activité ?

- Si ces pratiques ressemblent à du travail, en quoi leurs modalités créatives diffèreraient-elles de la créativité au sens du management dans les organisations ?

Ces questionnements, encore largement ouverts à ce stade, m'invitent à explorer plus en profondeur ce qui fait la spécificité de l'engagement amateur, notamment à travers les notions « d'amatorat », « d'attachement » et de « connaissance sensible ». C'est d'abord en définissant ces concepts, puis en présentant l'intérêt d'un regard « esthétique » sur ces pratiques, que je pourrai affiner mes questions de recherche. Alors que les frontières entre travail et loisir se troublent, interroger les pratiques créatives amateurs sous l'angle de l'activité productive invite à repenser les figures et les cadres du travail créateur (l'artiste et le professionnel d'une part, l'organisation culturelle et des industries créatives d'autre part).

Dans les deux sous-parties suivantes, je présente des concepts qui ont imprégné mon enquête. Je montrerai d'abord que l'amatorat est une éthique de l'attachement, où l'engagement dans une pratique façonne un rapport singulier aux objets de la passion dans la relation entre des médiations (IV.3). Puis j'analyserai la manière dont l'amateur, par sa position liminale et son expertise non institutionnalisée, parvient à bousculer la hiérarchie des savoirs en témoignant d'une connaissance sensible, ancrée dans l'expérience directe plutôt que dans les cadres formels de validation (IV.4).

3) L'amatorat comme éthique de l'attachement

À l'image de ce que nous avons vu précédemment pour le « travail » et le « jeu », un détour étymologique n'est pas inutile pour comprendre ce qui se cache derrière le concept d'amatorat. Le terme « amateur » trouve ses racines dans le latin « *amator* », « celui qui aime »²⁹, dérivé du verbe « *amare* » qui signifie « aimer ». L'amatorat a donc à voir avec... l'amour. En effet, une dimension affective caractérise la relation de l'amateur à son objet d'intérêt, des affects qui transparaissent également dans les mots « ami », « aimable » ou encore « amadouer ». Au XVI^e siècle, le nom commun « amateur » décrivait spécifiquement une personne qui aimait les arts. Comme nous l'avons vu, c'est seulement à la fin du XVIII^e siècle qu'a émergé la nuance péjorative qui opposera l'amateur au professionnel. Le *Oxford English Dictionary* confirme que l'anglais a emprunté directement ce terme au français dans son acception du XIX^e siècle, *an amateur* « *is doing something for pleasure or interest, not as a job*³⁰ ».

Mais le rapport passionnel de l'amateur aux objets de son appétence recèle avant tout un attachement envers les choses aimées, et non un statut social de second rang. Dans cette sous-partie, je présente donc le concept d'amatorat proposé par Stiegler (2011), concept que je me réapproprie à partir de celui d'attachement (Gomart et Hennion, 1999).

L'amatorat, du travail pour exister mais pas pour survivre

À l'instar des sociologues des usages, Bernard Stiegler oppose la figure de l'amateur non pas à celle du travailleur ou du professionnel, mais à celle du consommateur. Le consommateur des biens artistiques est pris dans l'industrie culturelle qui exploite mécaniquement les pulsions humaines en développant systématiquement une calculabilité appliquée au désir (Stiegler, 2006). Ce « capitalisme pulsionnel » qui reprend le concept freudien de pulsion (voir piste XIII.1) est un système qui capture l'attention et canalise les énergies psychiques dans le sens d'une consommation immédiate et répétitive. Bien des domaines de l'existence sont désormais sujets à l'exploitation des pulsions (loisirs, alimentation, relations sociales, rapports amoureux...) au risque d'éroder massivement les singularités des êtres via la standardisation.

²⁹ Dictionnaire de l'Académie française.

³⁰ Oxford English Dictionary.

Dans le cas de la culture justement, l'économie instrumentaliserait l'esthétique à des fins strictement commerciales et ferait du consommateur une figure emblématique de cette aliénation, un individu formaté par les industries culturelles, dont l'intention se disperse et réagit de manière quasi pavlovienne aux stimuli du marketing.

Mais ces « pulsions » sont très différentes du « désir » de l'amateur. Quand les premières poussent à la consommation immédiate et à la destruction de l'objet consommé, le second couvre une temporalité plus longue (Stiegler, 2011). Ainsi, Stiegler conçoit l'amatorat comme « l'amour de l'art » au sein d'un circuit de désir et d'amour qui relie les œuvres, leurs créateurs et leurs destinataires (Stiegler, 2006). Faire preuve d'amatorat, c'est accéder à un circuit de don/contre-don dans lequel nous recevons l'œuvre, la travaillons intérieurement en éprouvant le besoin de la rendre sous forme de critique, de pratique, de partage ou de réinterprétation :

« Ce désir, qui nous met en mouvement, qui est la principale source de mouvement tant dans nos existences que dans l'économie, est bien différent de la pulsion, comme l'a bien distingué Freud. La pulsion conduit à la consommation immédiate, elle ne met pas en mouvement, elle n'engendre pas de changement, pas d'individuation ; au contraire, elle conforte l'individu dans sa forme. L'économie capitaliste mise bien plutôt sur la pulsion et la consommation que sur le désir et l'individuation. » (Moriceau et Paes, 2019, p. 179-180)

D'après Stiegler, cette économie psychique de l'amateur est imprégnée d'une « énergie libidinale » (nouvelle référence psychanalytique) qui produit de l'individuation³¹. L'individuation transforme et singularise l'amateur dans une temporalité alternative à celle de l'accélération³², caractéristique de la consommation culturelle dans les sociétés platformisées : « Il faut du temps pour entrer dans les bonnes musiques, tout comme il faut du temps pour lire les bons poèmes. » (Stiegler, 2006)

L'amatorat renoue avec le concept romain d'*otium*, ce temps consacré à des activités non directement productives mais qui participent à la constitution de soi et de la cité. De ce fait, l'amateur incarnerait une forme de résistance au processus de désindividuation massive orchestré par les industries culturelles. L'amateur serait même « politique » en tant que figure doublement embarrassante, note Stiegler : embarrassante pour les experts qui y voient une menace à leur

³¹ L'individuation, concept emprunté à Simonon (1989/2007), désigne le processus par lequel un individu se constitue et se transforme dans sa relation aux autres (transindividuation) et aux objets techniques (co-individuation).

³² L'accélération selon Hartmut Rosa (2010) est un phénomène social caractérisé par l'augmentation continue de la vitesse des processus sociaux, technologiques et du rythme de vie, entraînant une compression du temps présent et une aliénation des individus face à leur incapacité à s'adapter au rythme imposé par la modernité tardive.

autorité ; embarrassante pour les industries culturelles dont le modèle économique repose sur la transformation du destinataire en consommateur passif. L'auteur étend même cette analyse au domaine civique en supposant que le citoyen est lui-même un amateur de politique, quelqu'un qui participe à la vie publique par amour du commun et crée un lien entre politique, art et vie de l'esprit.

Mais avant toute chose, l'amateur serait un inventeur-producteur et donc un travailleur atypique. Par exemple, le DJ qui utilise des samples et partage ses playlists dans sa lutherie électronique ressemble à un destinataire et pas uniquement à un destinataire. Sa position active l'aide à transmettre et à s'approprier les savoirs. Ainsi, l'amateur créatif travaillerait lui aussi, mais pas pour survivre... simplement pour exister (Stiegler, 2011). Paradoxalement, l'ère numérique ouvre des possibilités pour un « âge d'or », voire un « sacre » de l'amateur en ce qu'il pourrait retrouver une place de choix dans l'écosystème culturel (Flichy, 2010). Internet offre aux amateurs des potentialités pour créer des appareils critiques, autant d'outils d'annotation, de commentaire et de création dans une économie de la contribution (Stiegler, 2011). Pour Stiegler, il faut être à l'intérieur des industries culturelles, sur leurs bords et leurs limites pour les transformer, mais aussi pour prendre garde aux récupérations démagogiques de l'amateur, la fantasmagorie du « pour tous » qui risquerait d'alimenter un discours anti-professionnel, anti-intellectuel, anti-complexité trahissant la portée émancipatrice de l'amatorat.

Par ailleurs, l'enjeu est celui d'une disponibilité du temps. Alors que les médias de masse agissent comme des capteurs du temps libre, les espaces dédiés aux pratiques amateurs se raréfient. Au demeurant, Stiegler conserve un certain optimisme à la lueur duquel il imagine l'amatorat remplacer le temps de la consommation. Mais cet idéal impliquerait un nouveau modèle industriel intégrant l'amatorat comme principe structurant et nécessitant un combat pour inventer une autre économie politique plus contributive. L'amatorat apparaît ici comme « politique » en ce qu'il est une individuation alternative à la consommation culturelle pulsionnelle et le germe d'un nouveau modèle socio-économique fondé sur la participation citoyenne, l'invention collective et la contribution :

« La question politique est essentiellement la question de la relation à l'autre dans un sentir ensemble [...] l'abandon de la pensée politique par le monde de l'art est une catastrophe, et l'abandon de la question esthétique par la sphère politique aux industries culturelles est lui-même catastrophique. » (Stiegler, 2004, p. 18, cité par Moriceau et Paes, 2019, p. 186)

En déplorant « l'abandon de la pensée politique par le monde de l'art », Stiegler critique la tendance de l'art à se replier dans une autonomie abstraite, détachée du politique. À ses yeux, l'art qui renonce à sa dimension politique s'ampute de sa capacité à transformer les sensibilités et à ouvrir de nouveaux possibles. Cette « catastrophe » marquerait la rupture du circuit entre la création artistique et la constitution du commun. Parallèlement, en dénonçant « l'abandon de la question esthétique par la sphère politique aux industries culturelles », il condamne la démission des institutions publiques qui ont laissé le marché et les logiques industrielles modeler les sensibilités. En qualifiant là aussi cette situation de « catastrophique », Stiegler considère que les industries culturelles, guidées par la recherche du profit et l'exploitation des pulsions, cherchent à standardiser le sensible, ce qui entraverait toute possibilité d'individuation.

Ce double drame, l'art dépolitisé et la politique désesthétisée, serait même à l'origine d'une forme de « misère symbolique » (Stiegler, 2004). Quelque part, Stiegler cherche à réparer l'articulation rompue entre esthétique et politique, en réhabilitant la figure de l'amateur comme promoteur d'une relation singulière aux œuvres et défenseur politique d'une autre façon d'habiter le monde. Or, comme le notifient Jean-Luc Moriceau et Isabela Paes, cette perspective soulève plusieurs questions :

« Par exemple, les productions du sensible par le monde de l'art ne sont-elles pas déjà politiques et inégalitaires, attribuant des places et des possibilités de parler comme le montre Jacques Rancière ? Dans les combats contre les puissances économiques et politiques, ne faut-il pas être déjà puissant ? Alors quelle place est accordée à ceux qui demeurent sans voix ou ne sont pas entendus [...] quelle est la place pour les dissidents, pour ceux qui ne partagent pas l'analyse majoritaire ? Ou encore, cette façon d'appeler à faire communauté ne s'apparente-t-elle pas à ce que Deleuze appelait des mots d'ordre ? » (Moriceau et Paes, 2019, p. 186)

Le concept d'amatorat au sens de Stiegler, malgré ses intentions émancipatrices, semble opérer une hiérarchie problématique entre les sensibilités esthétiques. En regrettant la perte d'aura de l'art et en présentant les amateurs comme des remparts à la prolétarianisation des esprits, Stiegler reconduit implicitement une distribution inégalitaire des facultés de jugement sensible. Sa célébration de l'amateur-contributeur éclairé ne reconnaît pas que les capacités de voir, de juger et d'apprécier sont des facultés esthétiques déjà chargées politiquement. Les dispositifs collaboratifs qu'il défend présupposent souvent un amateur ou un spectateur idéal doté d'une sensibilité cultivée, reproduisant ainsi les exclusions que sa philosophie veut pourtant combattre. Un autre chemin possible serait de reconnaître que les attachements des amateurs ne sont pas hiérarchisables selon

leur pureté mais constituent des médiations toujours situées, donnant à imaginer une démocratisation esthétique qui ne reposerait plus sur l'élévation vers un modèle idéal, mais sur une reconnaissance des modes d'attention et d'engagement les plus marginaux.

L'attachement ou le liant de la passion amateur

L'étude des attachements a émergé au Centre de sociologie de l'innovation des Mines (CSI) dans les années 1990 au gré d'une trajectoire intellectuelle partagée par plusieurs chercheurs (Hennion, 2017). D'abord introduit par Michel Callon, en 1992, pour repenser les marchés comme des ensembles de liens enchevêtrés plutôt que comme de simples mécanismes d'équilibre, le mot « attachement » a ensuite été repris par Bruno Latour en 1999 qui l'a utilisé en contrepoint du culte moderne de l'autonomie et du détachement.

En cette même année, la thèse d'Émilie Gomart (1999) portant sur le traitement des toxicomanes a ouvert des parallèles inattendus entre le phénomène de dépendance aux drogues et les passions des amateurs. Avec Antoine Hennion puis Sophie Maisonneuve qui s'intéressaient alors à la musique, ils formulèrent explicitement le concept d'attachement pour parler des pratiques amateurs (Gomart et Hennion, 1999 ; Hennion et al., 2000). L'idée sous-jacente à la sociologie des attachements est que les individus ne cherchent pas à se libérer de leurs liens mais à vivre à travers eux. Et dans cette perspective, des dualismes tels que « sujet-objet » ou « activité-passivité » ne tiennent plus vraiment...

En effet, parler simplement de « goût d'un sujet pour un objet » revient à parler d'un goût qui descend vers l'objet mais ne remonte jamais jusqu'au sujet. À cet égard, deux visions très « verticales » cohabitent : d'un côté, la vision techniciste (pour les objets techniques) ou esthétisante (pour les objets artistiques) considère le goût comme la conséquence d'une propriété intrinsèque aux objets, et d'un autre côté, la vision critique conçoit le goût comme le résultat des déterminismes sociaux et d'un jeu de distinction sociale (Hennion, 2004).

Or ces deux approches (l'une centrée sur l'objet et l'autre centrée sur le sujet social) ne nous invitent pas à observer ce qui se passe dans la relation qui rattache l'objet et le sujet ensemble. C'est là qu'intervient la notion d'attachement, qui reconnaît la réflexivité de l'amateur pour « libérer en

partie le discours sur le goût, le plaisir et l'amour de l'amateur, de la chape de plomb sous laquelle la sociologie du goût l'a écrasé en dénonçant ces émotions comme illusion » (Hennion, 1996, p. 26).

En outre, il s'agit de reconnaître que l'amateur est actif : « Il n'y a pas d'amateur passif, c'est nous qui avons bien peu de catégories pour comprendre la variété et l'ingéniosité de l'amour. » (Hennion, 1996, p. 4) Ou plus exactement, la passivité et l'activité, l'agir et le pâtir sont deux dimensions réversibles de l'amatorat où l'engagement relève autant d'un travail-activité que d'une forme de déprise et d'abandon de soi aux objets de l'attachement (Gomart et Hennion, 1999). Contrairement au « goût » qui est une sensation à l'intérieur du sujet, il y a dans l'idée de « passion » ou « d'attachement » une forme de lien, quelque chose qui tient ensemble plus ou moins intensément des sujets, des objets et des médiations. Étudier les attachements, c'est donc prendre au sérieux ce qu'aiment les « professeurs de pragmatisme » que sont les amateurs (Hennion, 2013, p. 15), mais c'est aussi chercher à savoir « comment ils l'aiment » tout en leur faisant confiance quant au « pourquoi ils l'aiment ».

Si la pratique amateur est une activité, elle est, par voie de conséquence, aussi une passivité puisque « la passion est l'abandon des forces aux objets et la suspension de soi » (Gomart et Hennion, 1999, libre trad. p. 227). Tant chez les amateurs de musique que chez les usagers de drogues « l'attachement que chacun implique prend la forme d'un abandon de soi surprenant » (ibid., p. 221). Pour qu'une expérience d'amatorat advienne, l'attachement doit accepter « d'entrer dans un monde de sensations fortes ; d'accepter que des forces “externes” prennent possession de soi ; d'être “sous l'influence” de quelque chose d'autre ; de mettre entre parenthèses son propre contrôle et sa volonté afin d'être expulsé ou rendu “hors de soi” » (ibid., p. 221).

En recherchant cette expérience, l'amateur travaille, s'engage dans une préparation méticuleuse en se soumettant activement à un ensemble de contraintes : « Un travail actif doit être fait afin d'être ému. » (ibid., p. 227) De cette dialectique entre effort et abandon dépend l'efficacité des dispositifs pour faire émerger des progrès, de la création ou des moments forts. Ces passages continus entre différents registres de l'expérience (le travail, le rituel, la paresse, le laisser-aller) incluent un mouvement qui va du corps à la tête, une activité du « faire » et un abandon au sentir, une maîtrise du temps et une perte de contrôle.

Hennion (2004) relate, par exemple, le témoignage d'une amatrice dont la passion intime est d'écouter de la musique depuis son canapé. Quand elle s'allonge sur le divan et met un disque, elle

vit une expérience d'écoute musicale intensément physique qui n'a pas grand-chose à voir avec une appréciation intellectuelle des œuvres. Équipée d'une bonne chaîne hi-fi, elle se laisse envelopper par un son qui ne passe plus devant elle mais se déroule en elle. Dans ce moment de solitude choisie, télécommande en main, elle navigue entre ses disques, s'abandonnant tantôt à une détente profonde, tantôt à une écoute encore plus attentive qu'en concert. Cette expérience, qu'elle compare à une drogue ou une thérapie, la bouleverse émotionnellement et sensoriellement. Le son faisant vibrer son corps, elle entre en résonance avec la musique. Contrairement au concert où elle s'identifierait aux musiciens dans une expérience collective, dit-elle, elle est ici seule avec sa musique, dans une intimité qui lui permet de s'immerger totalement dans l'expérience sonore et de se laisser toucher par le signal audio, atteignant parfois ce qu'elle décrit comme un bonheur absolu.

C'est précisément cette soumission active qui permet au sujet d'émerger « jamais seul, jamais un individu immaculé, mais plutôt toujours enchevêtré avec et généreusement doté par un collectif, par des objets, techniques, contraintes » (Gomart et Hennion, 1999, p. 226). On comprend ici que plus l'amatrice s'abandonne à ce qui pourrait arriver de surprenant, plus cela a de chance de vraiment arriver au point qu'elle se sente exister plus que jamais. Sa passion a pour effet de produire en elle des sensations qui la sortent de l'ordinaire, pour autant mette en place les conditions de cet effet.

En prenant un autre exemple, celui de l'escalade, Hennion montre que les objets du goût sont avant tout des « *pragmata* », soit les objets en tant qu'ils ne sont pas donnés mais toujours à faire. Cette illustration souligne comment ces objets ne sont pas stabilisés et participent activement à la relation d'attachement :

« Ce que l'escalade montre, ce n'est pas que la roche géologique est une construction sociale, mais qu'elle est un réservoir de différences qu'il est possible de faire naître. Le grimpeur fait le rocher comme le rocher fait le grimpeur. Les différences sont bien dans la roche, et non dans le "regard" qu'on lui porte. Mais elles ne sont pas mises en évidence sans l'activité de l'escalade qui les rend présentes. Il y a co-formation. Les différences émergent, se multiplient et se projettent. "L'objet" n'est pas une masse immobile contre laquelle nos objectifs sont lancés. Il est en lui-même un déploiement, une réponse, un réservoir infini de différences qui peuvent être appréhendées et mises en œuvre. » (Hennion, 2007, p. 100-101, libre trad.).

L'amateur apparaît alors comme un « virtuose de l'expérimentation esthétique, sociale, technique, corporelle et mentale » (ibid., p. 69) qui questionne sans cesse sa pratique et ses effets. L'amatrice

de musique qui met en place tout un dispositif pour trouver le bon morceau au bon moment, comme l'escaladeur qui voit des prises dans les irrégularités de la falaise, témoignent d'une attention portée aux sensations et aux effets produits par les objets. On peut aussi penser à l'amateur de vin, par exemple, qui marque un temps d'arrêt pour goûter le nectar alcooléux, et met en place des dispositifs et des techniques pour intensifier son expérience (accords mets-vins, verres à pied, étapes de la dégustation) (Hennion et Teil, 2004). Il y a une « cérémonie du plaisir, série de petites habitudes et de façons de faire en situation, chacun selon ses préférences, ensemble de routines, d'arrangements et de surprises » (Hennion, 1996, p. 22). Le goût devient alors un travail minutieux de mise à disposition de soi et des choses, prenant appui sur des entraînements, des techniques et d'autres personnes pour que quelque chose de désirable survienne.

Évidemment, le collectif a aussi un rôle à jouer dans la formation du goût. Les amateurs participent activement à ces communautés de pratique où s'échangent et se discutent les expériences, les techniques et les critères d'appréciation. Pensons au traditionnel « alors, vous en avez pensé quoi ? » ou « alors, vous avez aimé ? » à la sortie d'un film ou d'un spectacle avant de dévoiler son propre verdict. Et pour cause, ce jugement dépendra en partie de la réponse que donneront les autres au moment de « refaire le match ». Le plus souvent, les amateurs ont même conscience de cette dimension collective, comme en témoigne un échange entre rockers réflexifs sur leurs déterminismes, cité par Hennion : « Tu aimes trop ce que tu as été » (Hennion, 2009, p. 68).

Dès lors, cette conception pragmatique de l'amatorat par les attachements, invite à comprendre comment le goût se forme dans une relation réflexive aux objets, aux autres et à soi. Les objets ne sont plus vus comme de simples supports passifs des projections sociales, mais comme des médiations de la relation esthétique, capables de résonner. En définitive, l'étude des attachements se démarque des théories de l'action en ce qu'elle porte sur les « événements ».

Au lieu de se concentrer sur le sujet, il s'agit de prêter attention aux mécanismes par lesquels la passion est réalisée en pratique. Et ces mêmes mécanismes dépendent d'un équilibre entre activité et passivité. Expérimenter les nuances entre « un peu plus actif » et « un peu plus passif », tel est l'ajustement subtil qui peut éventuellement conduire à ce que quelque chose se passe, un quelque chose qui n'est jamais certain d'avenir, à l'image de ce qu'entrevoit Menger dans tout travail créateur (2009). Saisir l'amatorat par les attachements implique une attention soutenue aux médiations, techniques, matérielles, corporelles et sociales à travers lesquelles se construisent les pratiques.

Ainsi, je réinterprète le concept d'amatorat au prisme des attachements. Chez Stiegler, l'amateur sert une théorie politique dans laquelle son désir s'oppose aux pulsions du consommateur. Il est valorisé comme un travailleur-inventeur qui résiste aux industries culturelles grâce à sa contribution et représente ainsi l'avant-garde d'une nouvelle économie politique. Or l'approche pragmatique des attachements se refuse à cette dichotomie « amateur versus consommateur ». Et pour cause, elle vise à décrire les événements survenant dans les attachements en situation.

Plutôt que de hiérarchiser les pratiques du désir et de la pulsion, cette approche examine comment activité et passivité s'entrelacent constamment dans l'amatorat. Là où Stiegler insiste sur le travail de contribution, la lecture pragmatiste considère la détente passive et le travail actif comme deux modalités amovibles de l'attachement, et accorde une agentivité aux objets eux-mêmes dans la relation esthétique (le grimpeur fait le rocher comme le rocher fait le grimpeur). Avec les attachements, il s'agit donc d'observer les médiations qui forment les pratiques, sans que cela ait vocation à refonder une économie politique comme chez Stiegler.

En revanche, ces deux perspectives ont pour point commun d'étudier presque exclusivement des « grands amateurs », ou tout du moins des individus qui se savent amateurs et possèdent les compétences, le vocabulaire, les dispositifs techniques pour mettre en œuvre leur passion. Et cette focalisation interroge : l'expérience de l'amatorat est-elle le privilège de ceux qui sont équipés pour vivre leur passion ? La mélomane sur son divan avec sa chaîne hi-fi, l'amateur de vin ou l'escaladeur expérimenté ne sont pas « n'importe qui », ils sont des praticiens chevronnés qui ont longtemps développé un savoir-faire et une sensibilité singulière.

Qu'en est-il alors de ceux qui ont aimé une pratique tout à fait occasionnelle, voire unique, qui n'est pas constitutive de leur identité d'amateur ? Ces « sans parts³³ » de l'amatorat sont-ils condamnés à la consommation pulsionnelle décrite par Stiegler ? La polarité entre l'amateur éclairé et le consommateur passif risque de reproduire subrepticement une hiérarchie des sensibilités qui contredit toute ambition démocratique. Est-ce que n'importe qui est susceptible de faire l'expérience de l'amatorat à un moment donné ? Si le désir est une « essence de l'homme³⁴ », ne pourrait-on pas présupposer l'amatorat comme une constante anthropologique présente chez n'importe qui et s'exprimant de façon plus ou moins visible selon les contextes ? Une activité qui

³³ Nous verrons plus loin ce que Rancière entend par ce terme.

³⁴ Dans *l'Éthique* (1677), Spinoza conçoit le désir comme l'essence même de l'homme, en tant qu'il est l'expression consciente de son effort fondamental (*conatus*) pour persévérer dans son être.

semble être un loisir occasionnel, ou même un travail ordinaire, peut-elle receler les formes d'attachement et d'attention propres à l'amatorat ?

Explorer ces zones grises permettrait de reconnaître la pluralité des modes d'attachement sans les hiérarchiser selon leur degré de sophistication apparente. Dès lors, il ne s'agit plus du tout d'opposer l'amateur au consommateur et encore moins au travailleur, mais de comprendre comment ces postures s'entremêlent et se transforment mutuellement.

Nous pourrions nous intéresser davantage à ces amateurs qui s'ignorent ou ne se revendiquent pas comme tels, et voir dans quelle mesure leur attachement peut s'activer à travers des gestes, des objets et des connaissances qu'ils ne sont pas censés maîtriser. Dans ce dernier sous-chapitre, je m'interroge sur le fait de savoir dans quelle mesure les attachements imprègnent toutes les pratiques ordinaires à travers une connaissance sensible qui met à mal les hiérarchies établies du savoir.

4) La hiérarchie des savoirs perturbée par l'amatorat

L'amatorat réinterprété au prisme des attachements donne à voir une autre forme de savoir qui déstabilise certaines hiérarchies traditionnelles. Alors que l'expertise certifiée (que l'on retrouve dans les « décryptages » de l'actualité médiatique) et la connaissance savante (conférée par un diplôme, par exemple) tendent à faire autorité³⁵, ce que sait l'amateur échappe bien souvent à cette hégémonie. Et pour cause, il existe au cœur de sa pratique une forme de savoir négligée et inaperçue : la connaissance sensible. Cette connaissance tacite est au fondement de toute pratique, et plus spécifiquement des pratiques où s'activent les attachements, le désir et la passion. Contrairement au savoir expert qui tire sa légitimité d'une validation externe, l'amatorat tient sa légitimité d'une validation toute personnelle dans l'expérience sensible elle-même.

En effet, l'amateur s'autorise à être amateur tout seul et en acte, par la mobilisation de ses facultés sensorielles. C'est précisément cette auto-légitimation qui perturbe l'édifice des savoirs hiérarchisés

³⁵ Cette affirmation semble contradictoire avec le démantèlement de la science engagé par la seconde administration Trump aux États-Unis. Mais Rancière (2022) conçoit plutôt cette tendance comme l'ultime symptôme d'une crise de la représentation politique. Pour ce dernier, Trump est surtout la figure d'une nouvelle oligarchie qui capitalise sur une désaffection populaire envers le système politique qui a trop longtemps réduit la démocratie à un jeu entre des élites.

entre expertise et expérience esthétique ordinaire. Ici, je reviens d'abord sur la notion de « connaissance sensible » avant de sous-entendre que l'amatorat tient par essence de l'auto-légitimation.

Une connaissance sensible le long des attachements

Ce qui compte, quand on étudie des pratiques, ce sont surtout les connexions et les attachements qui les maintiennent en vie (Gherardi, 2019). Ces attachements se font et se défont au gré d'une connaissance sensible définie par Antonio Strati comme « ce qui est perçu par les sens, jugé par les sens, produit et reproduit par les sens. Elle réside dans le visuel, l'auditif, l'olfactif, le gustatif, le tactile et dans le jugement sensible-esthétique. Elle génère des relations dialectiques avec l'action et des relations étroites avec les émotions des acteurs » (Strati, 2007, p. 62, libre trad.). En prenant quelques exemples, Silvia Gherardi (2019) montre que les facultés sensorielles en jeu dans la connaissance sensible produisent du savoir et de l'apprentissage.

Elle cite l'exemple de l'intelligence des mains illustré par Strati (2007, p. 68) dans sa description du travail des ouvriers dans une scierie et de couvreurs zingueurs sur un toit. Sur les chantiers d'empilage, les ouvriers ne portaient pas les gants réglementaires, car ils considéraient que ces protections les empêchaient d'œuvrer habilement. Ils estimaient l'épaisseur des planches à main nue et en donnaient une mesure approximative sans aucun instrument pour déterminer la pile appropriée. Cette pratique de travail n'était pas basée sur l'analyse intellectuelle, mais sur une compréhension esthétique, où le « sentir » avec les mains constituait à la fois un savoir et une action.

Le maintien de la compétence tactile a prévalu sur les risques sécuritaires dus aux échardes ou au froid, par exemple. Les couvreurs, quant à eux, travaillaient sur des toits en pente, se déplaçant avec agilité malgré les risques évidents. Interrogés sur leur technique pour éviter les chutes, ils évoquaient l'importance de ne pas avoir peur, puis précisaient qu'il fallait sentir le toit avec ses pieds, une sensation qui doit venir d'elle-même et ne peut pas être enseignée. Ils mentionnaient également l'importance d'écouter les bruits suspects et d'apprécier la beauté du travail.

Sur un autre plan, Cook et Yanow (1993) ont raconté qu'avec l'ouïe, cette fois, deux facteurs de flûte, un apprenti et un artisan plus expérimenté, utilisaient un langage sensoriel peu précis pour évaluer leur travail. Le processus d'apprentissage était achevé lorsque l'apprenti devenait capable de juger lui-même si une pièce procurait la bonne sensation ou avait le bon aspect. Ce mode de

transmission de la connaissance lui permettait non seulement d'acquérir des compétences techniques, mais aussi de s'intégrer à un système informel de contrôle de qualité qui a préservé le style et le caractère artisanal des instruments au fil du temps. Le processus de fabrication était collaboratif, chaque flûte circulant entre plusieurs artisans spécialisés dans différents aspects du processus, pouvant remonter la chaîne de production jusqu'à ce que l'instrument sonne juste, un critère final d'évaluation sensorielle partagé par tous les facteurs.

Aussi, l'odorat et le goût sont mobilisés par l'expérience sensible, comme l'a suggéré Geneviève Teil dans une auto-ethnographie de son apprentissage des arômes (Teil, 1998, p. 507). Par son retour d'expérience, elle raconte comment son expertise gustative et aromatique a émergé en trois phases. D'abord, avec l'acquisition d'une confiance personnelle en ses sensations, lui permettant d'affirmer et de défendre ses descriptions en public, sans se replier derrière l'argument de la subjectivité des goûts. Cette assurance s'est accompagnée d'une capacité à traduire les préférences des autres avec ses propres mots et sensations. Ensuite, sa compétence a évolué vers un plaisir plus partagé et versatile à partir duquel elle a pu comprendre et apprécier les perspectives des autres, rendant le dialogue possible et enrichissant. Finalement, ce processus a transformé la novice qu'elle était en experte, puis l'experte en critique du goût, chaque étape impliquant un rapport différent à l'objet et des pratiques spécifiques à chaque communauté (celle des novices, celle des experts, celle des critiques).

Teil a ainsi décrit un goût partant de l'expérience sensible ordinaire, et devenant avec le travail des sens un jugement esthétique, puis une compétence professionnelle dans l'interaction avec les autres. L'élaboration collective du goût s'est donc jouée dans trois processus : « 1- L'élaboration collective d'un lexique du goût ; 2- La formation d'un sentiment d'appartenance à une communauté épistémique ; et 3- L'affinement des performances par négociation de jugements esthétiques. » (Gherardi, 2019, p. 66)

Lorsqu'elle est activée, mise au travail, l'expérience sensible ordinaire peut alors devenir une connaissance sensible. Les jugements esthétiques fondent potentiellement une connaissance dont la perpétuation est conditionnée à la pratique. Que l'on chante dans une chorale, que l'on joue de la musique en amateur ou que nous appartenions à une communauté scientifique, les attachements sont « socialement soutenus par les communautés respectives, qui ont développé des vocabulaires et des critères de goût spécifiques » (Gherardi, 2019, p. 65). Le goût devient alors une fabrication collective, une activité située qui repose sur l'apprentissage et des critères d'évaluation de la pratique

(Gherardi, 2009). Ainsi, étudier les pratiques à l'aune de la connaissance sensible et des attachements invite à opérer trois décalages :

« De l'action à la passion. Au lieu de se concentrer sur les sujets, le chercheur pose la question suivante : par quels mécanismes ce type de “passion active” est-il mis en œuvre ?

De “qui agit” à “ce qui se passe”. Au lieu de se concentrer sur l'action, le chercheur se tourne vers les événements et se demande : que se passe-t-il, comment l'effet est-il produit, quels sont les médiateurs présents ?

Du faire au sentir. Le chercheur pose la question suivante : comment certaines personnes peuvent-elles aider provisoirement les événements à se produire ? Comment le sentiment s'accomplit-il activement ? » (Gherardi, 2019, p. 66)

L'amatorat s'autorisant de lui-même

Alors que les critères d'évaluation qui fondent l'expertise s'attachent au diplôme, au parcours ou à la validation par les pairs, la légitimité d'une pratique amateur s'autorise d'elle-même. En effet, elle ne nécessite pas de validation extérieure pour être considérée comme valable pour quiconque s'y adonne. En réalité, la légitimité d'une pratique amateur n'est même pas un sujet, car l'amatorat porte en acte ses propres mérites. Précisément, l'amatorat n'a pas à se justifier par des critères externes, car il trouve sa raison d'être dans l'attachement affectif du praticien à sa pratique.

Contrairement aux catégories des « experts », des « professionnels », des « artistes » qui doivent constamment prouver leur valeur, la pratique amateur s'auto-valide par le simple fait d'être aimée. Cette homologation n'a rien à voir avec le registre scientifique ou le registre moral (il y a bien des amateurs de drogues – si nous mettons sur un autre la plan la question de l'addiction – ou d'autres comportements considérés comme déviants...), mais porte avant tout sur le registre hédonique en tant qu'expérience centrée sur le plaisir, la satisfaction ou la jouissance qu'elle procure en soi. L'amateur court, cuisine, jardine ou joue de la musique non pas parce qu'une autorité externe l'y a autorisé ou l'évalue, mais parce que cette activité et ses progrès lui procurent une satisfaction intrinsèque. Dans le même temps, des motivations qui ne sont pas directement du registre de l'amatorat co-existent bien souvent dans ces pratiques (besoin de reconnaissance, quête de fierté, dépendance, pression compétitive...).

Même dans les cas complexes comme chez les usagers de stupéfiants, la question de l'amatorat ne se pose pas en termes de légitimité morale mais toujours à partir du rapport sensible à une pratique. En général, ces personnes ne cherchent pas à justifier leur pratique par des critères normatifs. Ils la valident en eux par une expérience jouissive jusqu'au stade où elle ne suscite plus le désir ni le plaisir. L'amour et l'assuétude sont deux registres susceptibles de cohabiter ou de s'entrechoquer.

Le philatéliste, l'astronome amateur ou le footballeur de district ne se demandent pas s'ils sont « légitimes », cette question leur est étrangère tant qu'ils font ça par amour pour la pratique. Ils s'adonnent à leur passion parce qu'elle résonne en eux, parce qu'elle leur procure de la satisfaction et des émotions agréables. Ce qui compte est ce qui émane d'eux-mêmes. Bien sûr, il est tout à fait possible qu'un sportif convoqué par son club amateur au match du week-end pour rester sur le banc des remplaçants, pendant que son équipe joue, n'apprécie pas grandement son moment. Dans ce cas, aux yeux des institutions, il reste un amateur au sens d'un non-professionnel attaché à une pratique, mais il vit plutôt l'épreuve de la déception que celle de l'amatorat à ce moment précis. S'il est chafouin de ne jamais entrer en jeu, il ne trouvera pas ce jour-là le « quelque chose » qu'il cherche à activer à travers sa passion.

Quelque part, le savoir amateur ébranle la distinction traditionnelle entre experts et profanes, longtemps considérée comme le fondement naturel de la transmission des connaissances. Cette séparation artificielle serait d'ailleurs une matrice de notre modernité (Latour, 1991). L'implication des citoyens ordinaires dans les sciences participatives, par exemple, montre comment des naturalistes amateurs contribuent activement à la production scientifique (Akrich et al., 2010 ; Charvolin et al., 2007 ; Péty, 2014). Étymologiquement la contraction de *pro-* et *-fanum* signifie « devant le temple ». Le profane reflète ainsi l'image de celui qui est loin des lumières de la science et ne possède pas le savoir. Pourtant, de façon méliorative, Barthes place « au sommet des hiérarchies esthétiques l'amateur et non pas le professionnel » (Barthes, 2003, p. 351-352). Au lieu d'être une version médiocre de l'artiste, il serait plutôt une figure que « l'Artiste devrait bien, de temps en temps, simuler » en raison de sa modestie et de son plaisir désintéressé des logiques productivistes (Barthes, 2003, p. 230).

La connaissance amateur ne serait donc pas un savoir sachant, mais une connaissance sensible singulière, une esthétique du cas particulier. L'amateur se préoccupe avant tout de sa jouissance personnelle et de la manière dont l'objet l'affecte en pratique, et non de la façon dont sa pratique s'explique par les structures qui l'entourent. En échappant aux légitimations académiques et institutionnelles, la connaissance amateur ouvre un champ d'interprétation esthétique des choses

qui conteste à la fois les évidences sensibles allant de soi et l'hégémonie du savoir intellectuel (Rancière, 2000).

Par ailleurs, « ce qui distingue l'amateur du scientifique, c'est son faible niveau d'expertise, mais aussi son inscription dans un cadre local » (Flichy, 2010, p. 78). Les amateurs, grâce à leur ton plus libre, remettent souvent en cause les positions établies par les professionnels et explorent ainsi des voies négligées. En apprenant à sa manière, l'amateur ne se conforme pas aux arguments d'autorité savants, mais s'en affranchit intentionnellement ou non. L'engagement de l'amateur est plus souple, motivé par « la curiosité, l'émotion, la passion » (ibid., p. 12) avec ses fluctuations, éventuellement ses progrès et même souvent ses abandons.

Ainsi, le potentiel expressif et cognitif des amateurs leur permettrait « d'échapper – en partie du moins – au statut de « dominés » » (Péty, 2014, p. 7). Pour autant, ils ne regardent pas les experts avec dédain et ne cherchent pas non plus à les supplanter. D'ailleurs, il se pourrait bien qu'un amateur de quelque chose soit aussi expert d'autre chose dans sa vie, ou qu'un expert attache de l'amatorat à son travail, voire qu'un amateur possède une expertise savante sur l'objet de son amatorat.

En tout état de cause, les amateurs se prêtent surtout à un exercice d'autonomie, dans certains cas de contre-pouvoir comme les makers, sans chercher de promotion sociale ou d'avantages stratégiques (à moins, bien-sûr, d'être guidés par autre chose que l'amatorat). Les amateurs demeurent des profanes qui désacralisent les savoirs à travers leur connaissance sensible et leurs attachements mis en pratique. Alors, plutôt qu'un « sacre de l'amateur » au sens de Flichy, n'assistons-nous pas plutôt à une « désacralisation amatrice » du monde des experts lorsque l'amateur se saisit de choses qui n'était *a priori* pas à sa portée ? (Calvignac, 2012)

Synthèse de la piste IV

La fin de ce chapitre m'a conduit à présenter l'amatorat comme une potentielle perturbation des hiérarchies des savoirs et des pratiques. Au départ, j'ai retracé l'évolution historique de la figure de l'amateur, du dilettante aristocrate du XIX^e siècle, cet esthète jouissant des objets de sa passion, privilégiant l'*otium* et le désintéressement au travail au consommateur aliéné du XX^e siècle, celui des théoriciens de l'école de Francfort (IV.1).

À travers cette généalogie critique, j'ai tenté de montrer comment s'était opérée la dépréciation persistante de l'amateur face au professionnel, avant l'émergence plus récente d'une figure alternative : l'amateur-usager, praticien actif des objets techniques et culturels, capable de les détourner et de les réinventer (IV.2). Dans ce second temps, j'ai interrogé la tension entre travail et loisir que l'amatorat met en lumière. Les pro-ams, les hackers, les makers, les adeptes de loisirs sérieux ou du travail d'à-côté montrent que les pratiques amateurs s'inscrivent souvent dans les interstices du travail-profession et remettent en cause la pertinence du dualisme entre travail et loisir. Ce faisant, j'ai formulé un premier niveau de questions de recherche : ces pratiques constituent-elles une forme de travail au sens de l'activité productive ? Et si oui, en quoi leur créativité diffère-t-elle de la créativité telle qu'elle est prescrite au travail par le management ?

Ma troisième sous-partie a consisté à réinterpréter le concept d'amatorat de Stiegler, initialement pensé comme une résistance face aux industries culturelles. J'ai réorienté ce mot autour de la notion d'attachement proposée par Gomart et Hennion (IV.3). Cette relecture invite à saisir l'amateur non plus comme l'envers du consommateur, mais comme un expérimentateur qui navigue constamment entre activité et passivité, entre maîtrise et décrochage pour vivre intensément ses expériences. Dans cette perspective, l'attachement devient le liant de la passion amateur. Celle-ci mobilise le travail et la détente, l'effort et la latence. L'amateur est mû par les objets aimés, de la même manière que l'amateur fait exister plus ou moins fortement les objets qui l'animent.

Enfin, j'ai voulu montrer que l'amatorat contournait la hiérarchie traditionnelle des savoirs par la mobilisation de la connaissance sensible (IV.4). Cette connaissance ancrée dans le corps et les sens, qu'elle soit manuelle comme chez des ouvriers de scierie, auditive chez les facteurs de flûte, ou gustative et olfactive chez les dégustateurs, constitue en soi une forme d'expérience esthétique qui échappe aux cadres de validation institutionnels. Pour qu'une pratique soit considérée comme amateur, elle n'a pas besoin d'être légitimée de l'extérieur. La pratique trouve une recevabilité intrinsèque dans l'attachement affectif qui l'anime, dans le plaisir de pratiquer.

Revenons un instant sur l'idée avancée dans la première piste de la thèse : les modalités du travail créatif seraient inévitablement captées par le management, les organisations néolibérales s'appropriant les notions de créativité, de jeu ou de bricolage à des fins productives. Il semblerait que ces pratiques soient omniprésentes aussi chez les amateurs... Le joueur et le bricoleur, par exemple, sont des archétypes d'amateurs. Or, les nouvelles formes de management intègrent ces modalités créatives dans une perspective résolument fonctionnelle dans le but d'augmenter la

motivation des salariés, de développer leurs compétences, d'améliorer leur engagement et finalement d'accroître leur productivité. Tout est mis en œuvre pour qu'ils aiment leur travail comme un amateur aime sa pratique. Le jeu devient « gamification », la créativité se transforme en « innovation », le bricolage en « gestion de crise », ce qui traduit une mise au travail de ces principes pour des objectifs de performance.

Pourtant, cette fonctionnalisation nous renseigne peu sur ce que font réellement les salariés avec ces modalités créatives, comment ils se les approprient, les détournent ou y résistent (d'où l'intérêt d'une approche basée sur l'activité et les pratiques). Mais surtout, le management ne passe-t-il pas à côté de quelque chose d'essentiel lorsqu'il instrumentalise ces modalités créatives ? Chez les amateurs, le jeu, le bricolage, l'art ne sont pas fonctionnels... Ils se suffisent à eux-mêmes. L'amateur ne crée pas pour optimiser, pour résoudre un problème ou pour atteindre un objectif extrinsèque, mais pour le plaisir de pratiquer, parfois de progresser. Et cette immanence est très différente de la logique instrumentale...

Ce registre du travail créatif se joue peut-être dans un angle mort du management. En instaurant un rapport esthétique au monde, l'amateur montre une façon de sentir et d'agir animée par la passion. Lorsqu'il est mis en pratique, l'amatorat ouvre par l'expérience esthétique des territoires du visible, du dicible et du faisable que l'on peine à concevoir lorsqu'on s'attache à l'inévitable reproduction de la logique utilitariste et à la fatalité des déterminismes. Car, au-delà de la participation effective de quelques amateurs à une économie alternative, peut-être que toute expérience d'amatorat incarne par sa seule existence un autre possible dans l'ordre qui détermine qui peut voir et qui peut savoir, qui peut parler et qui doit écouter.

Dans la piste suivante, celle qui précède la présentation de mon enquête, j'expose en détail mon interprétation de la pensée du philosophe Jacques Rancière, dont les concepts me semblent porteurs d'un potentiel subversif qui n'est pas sans lien avec l'amatorat. Le retour sur quelques idées clés de son œuvre me conduira à préciser mes questions de recherche dans un second niveau de problématisation.

V- LES PRATIQUES ESTHÉTIQUES : D'AUTRES PARTAGES DU SENSIBLE

Depuis les années 1970, Jacques Rancière s'est attelé à reconsidérer l'efficacité de la posture intellectuelle qui affirme l'hégémonie des déterminismes dans la manière dont les humains pensent, perçoivent et pratiquent le monde. Son interpellation de Bourdieu et de la sociologie critique met à jour un paradoxe. L'extrême minutie avec laquelle cette dernière cartographie la complexité du maillage social, les dynamiques de reproduction et les inévitables compromissions de la critique pourrait avoir un effet paralysant sur l'idée même d'une émancipation à venir (Rancière, 1983).

S'il ne s'agit en aucun cas pour Rancière de nier la force de ces pressions ou de remettre en cause la rigueur des enquêtes qui les identifient, ce dernier y oppose une objection sous forme d'attachement au pouvoir de l'utopie : à force d'explicitier ce qu'il y a d'inexorable dans nos conditions, nous risquerions d'évincer une éventualité, la possibilité de concevoir que, potentiellement, les choses pourraient être autrement.

En dévoilant avec une précision d'orfèvre l'omniprésence de l'habitus, des illusions, de la reproduction des rapports de domination, la tradition bourdieusienne et certains courants marxistes pourraient involontairement selon Rancière, ériger en fatalité ce qu'elles entendent dénoncer et ce qu'elles invitent en creux à renverser. Par conséquent, une telle position serait ambivalente. Tout en aspirant à catalyser le changement social vers plus d'égalité, de solidarité et d'autonomie, elle dépeint un système dont la perfection du verrouillage semble limiter le champ des possibles.

Plus précisément, Rancière récuse l'idée selon laquelle le savoir savant serait le meilleur outil pour éveiller les dominés à leur condition, éveil supposément préalable à toute émancipation. Selon le philosophe, cette attitude repose sur une représentation policière des facultés d'agir et de penser, plaçant inexorablement les savants au-dessus des non-savants, posant la conscientisation de la domination comme un prérequis de l'action. Cette organisation policière des capacités intellectuelles (nous verrons plus loin ce qu'il entend par « police ») suppose une double hiérarchie :

- D'abord, il y a la hiérarchie établissant que les détenteurs du savoir auraient une meilleure capacité d'analyse du monde social. À cet égard, l'amateur profane n'a, *a priori*, rien à apprendre à l'expert sapient.
- Ensuite, il y a la hiérarchie qui assigne à chacun une position et des capacités dans la société. Celle-ci délimite un horizon, un ordre normal des choses qui va de soi. Ceux qui ont

conscience des déterminismes auraient la responsabilité d'éduquer ceux qui les ignorent, pour les aider à s'en libérer.

Premièrement, un tel surplomb n'envisage pas la capacité des personnes à penser et agir par elles-mêmes dans « la machine implacable de la reproduction » (Rancière, 2024). En distinguant les plus lucides qui savent et les plus aveugles qui auraient besoin d'être éclairés, la position de supériorité intellectuelle serait ambiguë en ce qu'elle tend à reconduire un rapport de domination qu'elle souhaite pourtant combattre. Paradoxalement, la critique qui met à jour les distinctions culturelles et les illusions philosophiques condamnerait les dominés à voir leurs goûts, leur pensée et leurs options systématiquement encagées par les lois sociales.

Deuxièmement, Rancière prend aussi ses distances avec une approche que d'aucuns qualifieraient de « populiste », celle qui idéalise la supposée pureté de la parole et de la pensée populaire comme une culture authentique ou une identité à préserver de toute contamination par la culture des élites. Dans son enquête sur les archives ouvrières interprétées avec un œil littéraire, l'auteur de *La nuit des prolétaires* (1981) a constaté que des ouvriers choisissaient de consacrer leurs heures de repos non pas au sommeil réparateur, mais à la philosophie et à la poésie. Ce faisant, ces derniers ont brisé le cercle d'une existence nocturne vouée à la régénération de leur force de travail, et celui de la reproduction d'un partage du monde entre ceux qui ont le privilège de penser et ceux qui sont contraints à la servitude du travail manuel. Quelque part, ils ont ouvert un horizon d'émancipation. Mais cet horizon n'est pas celui de l'imitation des dominants ni celui d'une revendication de la « pure » culture prolétaire. Il s'agit plutôt d'une possible rupture avec l'évidence sensible : alors qu'on aurait spontanément imaginé le contraire, même les ouvriers sont capables de penser et d'écrire de la littérature.

Pourtant héritier d'une tradition marxiste, Rancière a entamé, depuis les événements de mai 1968, une rupture théorique avec son professeur de l'époque Louis Althusser (Rancière, 1974). Pour l'élève, contrairement au mentor, l'idéal de l'émancipation ouvrière ne devrait pas être celui d'une éducation verticale des plus ignorants, d'une conscientisation par le haut avant la mobilisation. Cette attitude pourrait être aussi vaine qu'une glorification peine-perdue d'un style de vie des dominés soi-disant « comparable » à celui des dominants.

À la place, Rancière voit l'émancipation comme une subversion des frontières qui maintiennent les personnes à leur place, comme l'illustrent ces surprenantes veillées ouvrières. En s'arrachant pendant la nuit aux identités assignées par l'ordre social, en brouillant les démarcations entre culture populaire et culture savante, ces noctambules ordinaires ont perturbé les partages établis entre ceux

qui peuvent penser, créer, contempler et ceux qui *a priori* ne le peuvent pas. L'idée d'une masse prolétaire unifiée et dominée, que seule le concours d'une avant-garde intellectuelle pourrait guider vers un avenir plus digne, s'en trouve fragilisée. Par exemple (et nous y reviendrons), les récits littéraires du parquetier Gauny témoignent de son intense sensibilité, de profondes expériences contemplatives, d'une disponibilité esthétique et d'une certaine réflexivité quant à sa condition de dominé (Rancière, 2017). Le philosophe voit dans cet écart une reconfiguration du « partage du sensible », une rupture dans la façon dont quelqu'un peut percevoir et rendre intelligible le monde dans un espace donné.

Interlude 3 : L'amateur sans part

La pensée de Rancière a provoqué chez moi une forte résonance. Je crois avoir longtemps considéré que les activités réalisées en amateur n'étaient pas à prendre au sérieux, donc peu dignes d'intérêt académique en tant que telles. À l'évidence, les amateurs présentent surtout l'intérêt sociologique de révéler, à travers leurs goûts et leurs pratiques, des dynamiques sociales qu'ils ignorent. Sinon, à la rigueur, ils intéressent l'économie pour ce qu'ils consomment et produisent sur le marché.

La pratique de l'amateur s'arrêterait avant le travail du vrai artiste, le professionnel. Décrite comme anodine, oisive ou légère, elle ne vaut qualitativement pas grand-chose par rapport au « grand » travail créateur qui produirait sinon de l'art pur, au moins des biens culturels valorisables par les industries créatives. Ces pratiques sont donc souvent associées au loisir des profanes et n'ont par conséquent que peu à apprendre aux experts, si ce n'est pour ce qu'elles disent des déterminismes qui les entourent et des forces économiques qui les détournent. Autrement dit, les amateurs ne seraient pas vraiment des artistes et donner le statut d'œuvre ou de travail à ce qu'ils font serait largement exagéré.

Or, un tel regard sur les amateurs me semble revenir à les mésestimer. Ces cibles de dépréciation m'ont évoqué les « sans parts », ces voix inaudibles à l'issue d'un partage entre la parole à valeur légitime et la parole qui est niée dans les faits, celle qui n'est que du bruit. Bien sûr, dire que les amateurs sont des « sans parts » ne revient absolument pas à les considérer comme un groupe social homogène. Au contraire justement, n'importe qui peut à un moment donné, éprouver ou faire quelque chose « en amateur ». Certes, les écarts matériels, les prédispositions, la dimension sociale du goût, la quantité de temps libre jouent sur les modalités d'accès aux pratiques. Du

reste, n'est-il pas juste d'affirmer l'existence d'une égale capacité sensible de quiconque à être à un moment donné, ému par une chose aimée, autrement dit faire l'expérience de l'amatorat ?

C'est du moins l'hypothèse qui a irrigué ma recherche. L'amatorat me semble perturber un partage du monde allant de soi, entre ceux qui ont le temps et ceux qui ne l'ont pas, entre ceux qui sont doués et ceux qui ne le sont pas, entre ceux qui ont des prédispositions à aimer quelque chose et ceux qui n'en n'ont pas. Peut-être qu'il y a finalement, au bord de cette banalité, quelque chose d'infiniment dense en potentiel...

Dans cette piste, je me penche plus en détail sur la pensée de Rancière, en m'appropriant quatre idées qui m'ont semblé irriguer constamment sa pratique de la philosophie :

- Premièrement, j'introduis les concepts clés du philosophe, ceux de **dissensus** et de **politique**, que Rancière oppose au **consensus** et à la **police**. J'expliquerai en quoi le dissensus, en tant que perturbation de l'ordre normal des choses, est un motif de subjectivation et de désidentification (V.1).
- Ensuite, en détaillant les notions de **régime esthétique** et de **partage du sensible**, je reviens sur l'idée d'une dimension politique cachée dans l'art. Il me semble que Rancière conteste radicalement l'idée d'une rupture moderne dans l'histoire de l'art. Quand le consensus socio-historique associe la modernité artistique à l'autonomisation du champ de l'art et à sa polarisation à l'origine de la critique artiste (l'art pour l'art versus la grande production), le philosophe voit plutôt dans l'émergence du régime esthétique une nouvelle manière de percevoir l'art, un **mode de visibilité non hiérarchique** (V.2).
- Troisièmement, je montre que Rancière lui-même fait un lien entre les pratiques artistiques et le travail, en associant les premières à des préfigurations de ce que pourrait potentiellement être le second. À l'image des mouvements clownesques de Charlot dans *Les Temps Modernes* ou des pauses contemplatives d'un menuisier-parquetier, il semblerait que le travail lui-même puisse héberger de l'art au même titre que du travail peut émerger à travers l'expérience esthétique (V.3).
- Quatrièmement, je reprends l'image des **brèches**, ces moments suspendus et contingents laissant entrevoir un horizon nouveau qui pourrait advenir, ou se dérober aussitôt. Rancière, comme certains chercheurs en sciences sociales, voit dans la performance artistique une manière d'ouvrir des brèches dans le mur des soumissions quotidiennes.

Cette métaphore m'est très parlante pour décrire des moments où une pratique amateur peut soudainement résonner comme une véritable expérience de travail créateur, ou alors au contraire, demeurer un simple plaisir anodin. Je montrerai en quoi l'écriture littéraire est une manière de performer les moments durant lesquels notre expérience sensible nous informe « qu'il se passe quelque chose » (V.4).

L'objectif de cette piste et d'apporter en conclusion un second niveau de problématisation à mon enquête, en précisant mes questions de recherche autour de l'idée de **subversion**, concept émergeant directement de la pensée anti-hiérarchique de Rancière. Subvertir, tout d'abord, consiste à bouleverser un ordre institué en le mettant sens dessus dessous, perturbant les fondements mêmes de ce qui semblait immuable. La subversion sape les valeurs des institutions à leur base, en s'en désolidarisant. Subvertir, c'est donc entreprendre d'ébranler profondément un ordre, un système de valeurs ou de pensée communément admis, non pas à travers une attaque frontale, mais par une action souterraine qui mine une partie des assises sur lesquelles repose l'autorité ou la légitimité d'un pouvoir. La subversion déjoue donc les structures à la racine en exposant leurs contradictions et en proposant, explicitement ou implicitement, une alternative à l'ordre normal des choses.

1) Dissensus

*« On allait au bord de la mer,
Avec mon père, ma sœur, ma mère
On regardait les autres gens
Comme ils dépensaient leur argent
Nous il fallait faire attention
Quand on avait payé le prix d'une location
Il ne nous restait pas grand-chose*

*Alors on regardait les bateaux
On suçait des glaces à l'eau
Les palaces, les restaurants
On ne faisait que passer devant*

*Et on regardait les bateaux
Le matin on se réveillait tôt
Sur la plage pendant des heures
On prenait de belles couleurs »*

Extrait de la chanson *Les vacances au bord de la mer*, de Michel Jonasz (1975).

Police et litige

Dans *La Méésentente* (1995), Rancière souligne l'existence d'un ordre symbolique, matériel et sensible des choses, reconnu comme allant de soi : « c'est la réalité », pourrait-on dire. C'est ce que le philosophe appelle la « police », l'ordre établi sur une distribution hiérarchique des rôles, des capacités et des fonctions dans la société. Chez Rancière, la police est un mode d'organisation et de perception du monde qui assigne des positions et des potentiels. Elle détermine aussi ce qui est visible et invisible, audible et inaudible, pensable et impensable. C'est cet « ordre des corps qui définit les partages entre les modes du faire, les modes d'être et les modes du dire » (Rancière, 1995, p. 52). La police produit un système de légitimation qui naturalise les hiérarchies sociales et présente certaines inégalités comme allant de soi. Ainsi, elle structure notre perception du monde en établissant des évidences sensibles qui spécifient qui peut participer au commun et comment : c'est un ordre du visible et du dicible qui fait que telle activité est visible et que telle autre ne l'est pas, que telle parole est entendue comme du discours et telle autre comme un balbutiement.

En réinterprétant le récit de Tite-Live et la lecture qu'en a fait le penseur Ballanche à propos du retrait de la plèbe sur l'Aventin – l'une des sept collines dans la Rome antique (privant ainsi les patriciens des services matériels) –, Rancière montre que les plébéiens sont parvenus à produire un ordre de nature « politique », là où dominait pourtant un ordre à caractère « policier ». À cette époque, les patriciens avaient pour principe de ne pas parler aux plébéiens, car ils étaient inaudibles, sans part. Ces derniers étaient exclus de toute participation à la chose publique romaine. Ils ne parlaient pas, étaient « des êtres sans nom, privés de logos, c'est-à-dire d'inscription symbolique dans la cité » vivant « d'une vie purement individuelle qui ne transmet rien, sinon la vie elle-même, réduite à sa faculté reproductive » (Rancière, 1995, p. 45). Loin d'être perçus comme des « êtres logiques » par les patriciens, les plébéiens étaient davantage considérés comme des « animaux phoniques » dont les galimatias n'étaient qu'un « son fugitif, sorte de beuglement, signe du besoin

et non manifestation de l'intelligence » (ibid., p. 46). À cet égard, ils pouvaient faire preuve de plaisir, de douleur, mais en aucun cas de jugement logique et raisonné.

Or, selon Rancière, la sécession des plébéiens sur l'Aventin fut bien plus qu'une simple révolte revendicatrice de droits matériels. Loin s'en faut, cet évènement a institué une scène politique où ceux qui étaient prétendument incapables de parler ont montré le contraire. En établissant sur l'Aventin un lieu où ils raisonnaient, où ils débattaient, les plébéiens se sont comportés comme des êtres égaux et parlants, alors que la société leur avait toujours refusé cette qualité. En imitant ce que faisaient les patriciens (sans les copier pour autant), les plébéiens ont produit leurs propres institutions, ont nommé leurs représentants et échangé des ambassadeurs. En d'autres termes, ils ont fait ce que l'ordre patricien les croyait inaptes à faire : agir comme des êtres parlants aux mêmes capacités que ceux qui les leur déniaient. Par conséquent, cet exemple de litige a produit du politique en manifestant une égalité radicale qui a ébranlé la distribution évidente des places et des capacités.

Subjectivation et désidentification

Cette histoire est, en fait, celle d'un arrachement des plébéiens aux identités assignées par l'ordre policier. Ceux-ci ont en effet opéré une **désidentification**³⁶ vis-à-vis de la place qui leur était pourtant promise. En effet, au lieu de reconnaître l'incapacité que leur prêtait l'ordre policier, les plébéiens ont ouvert un intervalle pour montrer leur capacité d'action et d'énonciation.

Cet écart a produit de la **subjectivation**, autrement dit « la production par une série d'actes d'une instance et d'une capacité d'énonciation qui n'étaient pas identifiables dans un champ d'expérience donné, dont l'identification va de pair avec la reconfiguration du champ de l'expérience » (ibid., p. 59). En d'autres termes, la subjectivation au sens de Rancière est un changement d'identité émergeant dans la faille « entre les noms, les identités ou les cultures » (Rancière, 2004, p. 90). Au lieu de reposer sur la logique de l'identité, la désidentification-subjectivation repose sur la logique de l'altérité puisque :

« Premièrement, elle n'est jamais la simple affirmation d'une identité, elle est toujours en même temps le déni d'une identité imposée par un autre, fixée par la logique policière. [...] Deuxièmement, elle est une démonstration et une démonstration suppose toujours un autre à qui elle s'adresse,

³⁶ Rancière (1995) définit la désidentification comme « l'arrachement à la naturalité d'une place, l'ouverture d'un espace de sujet où n'importe qui peut se compter parce qu'il est l'espace d'un compte des incomptés, d'une mise en rapport d'une part et d'une absence de part » (p. 60).

même si cet autre refuse la conséquence. [...] Troisièmement, la logique de la subjectivation comporte toujours une identification impossible » (Rancière, 2004, p. 90).

En reconfigurant le partage des capacités et des identités supposées, la subjectivation produit donc « un multiple qui n'était pas donné dans la constitution policière de la communauté, un multiple dont le compte se pose comme contradictoire avec la logique policière » (Rancière, 1995, p. 59). Ce faisant, la subjectivation produit une forme de commun spécifique : un commun qui ne rapproche pas les conditions sociales ni ne réconcilie dans les faits, mais qui défait le présupposé inégalitaire des situations. Ce commun ne forme donc pas une communauté de type « consensuelle », mais une communauté de type « dissensuelle ».

Typiquement, des prédicats tels que « les hommes naissent libres et égaux en droit », « Ouvriers, paysans, nous sommes le grand parti de travailleurs », « Nous sommes le peuple » ou « Nous sommes tous juifs allemands », pour reprendre des slogans scandés lors des manifestations de mai 1968, produisent cette désidentification, ce commun dissensuel. Et pour cause, il y a quelque chose de fondamentalement imprécis dans ces formules, un flou, voire une incohérence dans la prétendue homogénéité des groupes qui les énoncent. En effet, parmi leurs émetteurs :

« Une partie de la population n'est pas "le peuple", des aryens français ne sont pas des juifs allemands, un bourgeois révolutionnaire n'est pas un prolétaire, etc., à moins précisément que ces prédicats n'ouvrent une forme de communauté différente entre sujet et prédicat, tel qu'il apparaisse qu'un ouvrier non plus n'est pas un prolétaire, et que le peuple en définitive n'est pas le peuple. Quant à l'égalité de tous les "hommes", il faut sans cesse remettre en jeu qui est inclus dans ce tout et quel type de relations est compris dans la sphère de validité de cette égalité. » (Rancière, 2003, p. 86).

La force politique de ces énonciations ne réside donc pas tant dans l'affirmation d'une identité commune, que dans la production d'un « nous » que le consensus croit pourtant impossible. Pour Rancière, le **consensus** n'est pas une discussion pacifique ou un accord raisonnable qui évite le conflit et la violence : « L'essence du consensus est l'annulation du dissensus comme écart du sensible à lui-même, l'annulation des sujets excédentaires, la réduction du peuple à la somme des parties du corps social et de la communauté politique aux rapports d'intérêts et d'aspirations de ces différentes parties. Le consensus est la réduction de la politique à la police. » (Rancière, 2003, p. 86)

Le **dissensus**, quant à lui, favorise la création d'un espace où des sujets se forment et se transforment dans leurs oppositions (Rancière, 2004). Ce qui est politique, c'est donc bien le dissensus qui brouille l'ordre du consensus. Il y a du dissensus quand des sujets s'identifient à des

formes d'altérité et il y a du politique quand le consensus se heurte au dissensus. D'après Rancière, les moments qui produisent des sujets politiques nouveaux sont ceux durant lesquels ces derniers ne s'identifient plus à leurs appartenances sociales. Ainsi, lorsque des ouvriers s'approprient la littérature ou la philosophie pendant leurs nuits, ils ne revendiquent pas une culture ouvrière mais démontrent précisément leur capacité à se démarquer de l'étiquette prolétarienne (Rancière, 1981). Dans un autre registre, quand de brillants étudiants bourgeois du quartier latin sortent manifester dans la rue, ils rompent avec l'ordre policier qui leur assigne simplement la fonction « d'étudier ». Ce faisant, ces sujets affirment de nouvelles identités à côté des catégories déjà existantes.

Du dissensus au politique

Ce que nous appelons communément **la politique** – le jeu institutionnel, les politiques publiques, le gouvernement, la gestion des conflits sociaux – n'est pour Rancière qu'une forme sophistiquée de maintien de l'ordre établi. Cette acception de **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 » (Rancière, 2000, p. 14).

En pratique, nous dit Rancière, cette politique pourrait tout autant s'appeler « la police ». La démocratie représentative, par exemple, présuppose que certains sont aptes à gouverner quand d'autres ne le sont pas, et maintient ainsi la distribution inégalitaire des places et des capacités. Face à cette « politique-police » qui naturalise les inégalités, Rancière propose de penser « **le** politique » comme une rupture de cet ordre consensuel. Le politique surgit précisément quand ceux qui n'étaient pas censés avoir part au commun démontrent une égale faculté à y participer. Ce qui est véritablement politique, ce n'est pas de viser l'égalité comme un horizon lointain ou d'essayer de la rattraper en pratique, mais de la présupposer ici et maintenant pour la vérifier ensuite (Rancière, 1987).

Ainsi, le dissensus est par essence politique. Des mouvements d'occupation de l'espace public tels que Nuit debout ou les Gilets jaunes, par exemple, n'ont pas seulement contesté l'ordre établi en ce qu'ils revendiquaient des droits. Avant toute chose, ils l'ont contesté en se désolidarisant à sa base, en prenant possession d'une scène de parole (une place, un rond-point...) qui leur manquait jusqu'alors. Ce faisant, ils ont montré en pratique que cet ordre pouvait potentiellement être différent, contingent : « l'essence du politique réside dans les modes de subjectivation dissensuels qui manifestent la différence de la société à elle-même » (Rancière, 2004, p. 251).

Ainsi, le dissensus crée des failles dans les évidences du quotidien. Si ces failles ne sont pas nécessairement constituées d'esclandres et de revendications contestatrices, elles produisent néanmoins un écart en affirmant que notre façon même de voir le monde ne va pas toujours de soi. Par accroc, le dissensus ouvre l'éventualité selon laquelle ceux qui n'étaient pas censés pouvoir penser, créer ou gouverner en sont peut-être tout à fait capables. Rancière y voit une opportunité pour reconfigurer la façon consensuelle de percevoir le monde (ce qu'il appelle le partage du sensible).

Et justement, il existe un espace assez propice à cette reconfiguration du partage du sensible, à savoir l'art, et ce depuis l'émergence d'un certain mode de visibilité qui l'accompagne : le régime esthétique. Dans la sous-partie qui suit, je tente de montrer en quoi l'art a quelque chose de « politique », indépendamment du geste militant à partir duquel s'expriment parfois les artistes. D'une certaine manière, les amateurs me semblent être des grands témoins de ce régime esthétique de l'art au sens de Rancière.

2) L'amateur, grand témoin du régime esthétique de l'art

Si le dissensus intéresse tant Rancière dans sa réflexion sur l'art, c'est parce que l'expérience artistique fait souvent vaciller les évidences sensibles en perturbant notre perception habituelle du monde, rendant parfois trouble ce qui était clair, visible ce qui ne l'était pas et possible ce qui semblait impossible. Ce potentiel de l'art à déstabiliser l'ordre du perceptible et du pensable est hérité de ce que l'auteur appelle le « régime esthétique ».

Pour comprendre comment l'art produit du dissensus, il faut d'abord saisir comment l'esthétique, loin de se réduire à une théorie du beau, a surtout à voir avec l'organisation de notre perception sensible du monde. La manière dont une société distribue ses espaces, ordonne son temps et hiérarchise ses activités sous-entend ce qu'elle considère visible et invisible, dicible et indicible.

L'histoire de l'art moderne est souvent comprise comme celle d'une autonomisation progressive du champ, l'art s'affranchissant peu à peu des pouvoirs qui l'enchaînaient jadis. Cette narration, qui justifie la critique artiste et la vision vocationnelle du travail créateur, est interprétée d'une autre manière par Rancière. Pour lui, ce qui se joue à la fin du XVIII^e siècle n'est pas tant une libération de l'art des tutelles d'antan qu'une altération de ses modes de visibilité et d'interprétation. Dans *Le partage du sensible* (2000), il présente la généalogie de trois régimes de visibilité de l'art qui ne sont

pas strictement chronologiques, puisque susceptibles de coexister et de se chevaucher historiquement : le **régime éthique des images**, le **régime représentatif (ou poétique)** et le **régime esthétique**. Ces régimes ne portent pas vraiment sur l'évolution des œuvres et des artistes à l'instar des récits sur la modernité, mais dépeignent surtout une évolution des modes de perception de l'art dans les sociétés dites modernes.

Premier régime : le régime éthique des images

Le premier et le plus ancien des trois régimes, le **régime éthique des images** qui a prévalu de l'Antiquité à la Renaissance en Occident, est infusé d'une conception platonicienne de l'art (ou plutôt, la *mimésis*). Contrairement à Aristote, qui accueille favorablement l'art comme une représentation stylistique du réel par la fabrication d'une chose nouvelle (la *poiesis*), Platon voit dans la *mimésis* un vice, une tromperie émotionnelle. Pour ce dernier, l'art n'est qu'une pâle copie du réel, un ersatz. Toute imitation est jugée relativement à sa conformité au réel, à la vérité et à la justice : l'art se doit de respecter une distribution ordonnée des parts et des fonctions dans la société. Autrement dit, il doit suivre la division policière du monde. Le seul art véritable, c'est l'art de gérer la cité, celui qui fait corps avec le mode de vie de la communauté. Ce régime éthique consacre une forme d'art qui épouse parfaitement les règles de la communauté. L'art en tant que tel est donc privé de tout espace pour déployer sa propre logique. Le concept n'existe même pas vraiment, il n'est pas encore une catégorie autonome. Toute image n'y est jugée qu'à partir de critères éthiques, selon ses effets sur l'âme et la cité : « cette image nous rend-elle meilleurs ou pires ? ».

À ce moment, l'art se fonde donc dans la question plus large des images et de leurs effets sur l'*ethos*, « la manière d'être des individus et des collectivités. Et cette question empêche "l'art" de s'individualiser comme tel » (Rancière, 2000, p. 28). Ce qui compte le plus, c'est l'origine et l'usage des images : d'où viennent-elles ? Sont-elles fondées sur la vérité ? À quoi servent-elles pour la communauté ? Comment peuvent-elles contribuer à l'éducation des citoyens ? Les images et les histoires peuvent être illustrées par le théâtre ou la poésie, par exemple, à condition que ces représentations restent sobres pour ne pas être détournées au profit de valeurs immorales et non vertueuses auprès de leurs destinataires. Le régime éthique des images produit donc une ligne de partage :

« Il y a des arts véritables, c'est-à-dire des savoirs fondés sur l'imitation d'un modèle à des fins définies, et des simulacres d'art qui imitent des simples apparences. Ces imitations, différenciées par leur origine, le sont ensuite par leur destination : par la manière dont les images du poème donnent

aux enfants et aux spectateurs citoyens une certaine éducation et s'inscrivent dans le partage des occupations de la cité. » (Rancière, 2000, p. 28)

Prenons l'exemple des icônes religieuses byzantines, qui illustre assez bien le principe de ce régime : d'une part, leur origine était strictement codifiée car les peintres d'icônes devaient suivre des modèles précis, utiliser des matériaux spécifiques et respecter des canons de représentation. De ce fait, l'icône n'était pas valorisée pour son originalité artistique mais pour sa fidélité au vrai modèle. D'autre part, la destination des icônes était clairement définie : elles devaient servir à l'éducation spirituelle des fidèles, à la transmission de la foi. L'important n'était pas tant leur qualité artistique que leur capacité à élever l'âme des croyants. La tension de la période iconoclaste de la querelle des images a montré cette logique en action dans l'empire byzantin. Aux VII^e et VIII^e siècles, en effet, les empereurs ont ordonné l'interdiction du culte des icônes et la destruction systématique des images chrétiennes. À cette période, le litige portait sur la légitimité morale des images et leurs effets sur les citoyens, mais absolument pas sur leur beauté. La critique ne portait donc pas sur une qualité physique des œuvres, mais sur leur prétention à représenter le divin.

Ainsi, dans le régime éthique, les images sont toujours jugées en fonction de leur origine et de leur utilité pour la communauté, mais jamais pour elles-mêmes en tant qu'œuvres d'art. L'art n'existe pas encore en soi et pour soi. Néanmoins, ce mode de perception de l'art a été supplanté peu à peu par un second régime de visibilité, le « régime représentatif ».

Deuxième régime : le régime représentatif (ou poétique)

Le **régime représentatif** (aussi dit « poétique ») dominera le champ occidental de l'art du XVI^e au XIX^e siècle en se libérant progressivement des critères de production strictement moraux ou religieux du régime éthique. Hérité de la philosophie aristotélicienne, ce régime privilégie une autre conception de la *mimésis* comme principe organisateur des arts : ce qui compte n'est pas de « copier » l'apparence du réel, mais de représenter fidèlement sa dynamique. Ce régime classe les manières de produire l'art et hiérarchise en conséquence les formes de création et de visibilité. Il s'agit donc d'une « distribution des manières de faire et des occupations sociales qui rend les arts visibles » (Rancière, 2000, p. 30). Ainsi, l'imitation du réel n'est plus diabolisée, elle n'est plus le faux, le simulacre, elle devient une forme d'art tout à fait reconnue et valorisée.

Mais quelque part, ce régime instaure une sorte de « police de l'art » en ce qu'il hiérarchise les genres, détermine ce qui mérite d'être représenté, établit des critères de vraisemblance et de convenance.

Il participe d'un consensus sur « ce qui » et sur « qui » est digne de prétendre à de l'art. Par exemple, les « beaux-arts » ou les « belles lettres » naissent de ces classifications. L'art obéit à des convenances, des répartitions en genre, des adéquations entre les genres et les sujets. La représentation y revêt une fonction sociale. Ainsi, à la fin du XVII^e siècle, l'Académie royale de peinture et de sculpture va établir une hiérarchie des arts en classant du plus noble au plus humble : la peinture d'histoire (mythologique, religieuse, historique...), le portrait, la scène de genre, le paysage et la nature morte. Dans cette hiérarchie, chaque genre a ses règles propres et certains sujets ont plus de lettres de noblesse que d'autres. Par exemple, un peintre représentant une scène mythologique devait connaître ses textes classiques, respecter la correspondance entre le style et le sujet et maîtriser les règles de la perspective.

D'une certaine manière, ce classement des arts est révélateur d'une hiérarchie de l'ordre social lui-même. En effet, la peinture d'histoire était réservée à une élite cultivée, maîtrisant les textes anciens et ayant reçu une éducation classique quand les « petits genres » étaient davantage associés aux sujets populaires. Cette échelle détermine aussi qui peut être artiste et qui peut apprécier l'art. Ainsi, seuls ceux qui ont reçu une formation académique peuvent produire de l'art noble, alors que le niveau social détermine la capacité de chacun à apprécier les œuvres, penser le beau et être affecté par les spectacles sensibles. D'ailleurs, ce régime représentatif ne disparaît pas totalement avec l'avènement du troisième régime qui nous intéresse le plus (le régime esthétique) puisqu'on en trouve encore des traces dans certaines institutions artistiques contemporaines qui continuent à hiérarchiser les genres et les pratiques.

Le régime éthique des images et le régime représentatif ont pour point commun d'attribuer à l'art et aux œuvres une efficacité intrinsèque. L'œuvre d'art peut être produite pour des fins précises (régime éthique) ou peut être légitimée à l'aune de critères de distinction sociale (régime représentatif). Mais dans les deux cas, il possède un rôle éducatif et doit apprendre quelque chose de vertueux au récepteur. Or, des œuvres qui avaient une certaine destinée à une époque peuvent complètement changer d'utilité avec le temps. Autrement dit, elles peuvent changer de régime de visibilité.

La plupart des œuvres anciennes ne sont plus considérées comme faisant partie du cérémonial de la cité (régime éthique), de même qu'elles ne servent plus à éduquer le spectateur (régime représentatif). Elles sont simplement là, immobiles, dans des musées, des sites, des livres ou des bâtiments historiques. Chez le spectateur, elle ne produisent plus l'effet de « stimulus-réponse »

qu'elles étaient censées produire à une autre époque. La contemplation d'anciennes sculptures, par exemple, peut donner lieu à une expérience sensible complètement différente de celle à laquelle elles étaient vouées initialement. Elles produisent un hiatus entre la représentation et l'interprétation :

« Selon cette logique, ce que nous voyons – sur une scène de théâtre, mais aussi dans une exposition photographique ou une installation –, ce sont les signes sensibles d'un certain état, disposés par la volonté d'un auteur. Reconnaître ces signes, c'est s'engager dans une certaine lecture de notre monde. Et cette lecture engendre un sentiment de proximité ou de distance qui nous pousse à intervenir dans la situation ainsi signifiée » (Rancière, 2008, p. 59).

En d'autres termes, il existe toujours un écart entre le signifiant et le signifié, entre ce qu'est censé montrer l'art (la démarche de l'artiste ou de l'institution) et ce que le public en perçoit ou en retient. C'est pourquoi Rancière est sceptique quant à la prétention d'une efficacité prévisible de l'art dont l'artiste-créateur pourrait anticiper les effets chez le récepteur. De ce fait, il invoque un troisième régime de visibilité, le régime esthétique, celui qui suspend « tout rapport direct entre la production de formes de l'art et la production d'un effet déterminé sur un public déterminé » (Rancière, 2008, p. 64). C'est justement cette coupure qui est à proprement parler « politique ».

Troisième régime : le régime esthétique

Le régime esthétique, émerge à la fin du XVIII^e siècle et implique un autre regard sur la modernité esthétique. À la lecture des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, écrites par Schiller en 1775 à l'heure des désillusions face à la Terreur postrévolutionnaire, Rancière perçoit une nouvelle formulation d'un appel à l'état esthétique, une suspension des rapports normaux entre les règles qui régissent l'art et les sensibilités qui le reçoivent. Malgré les promesses de la Révolution française, la violence sanguinaire du contre coup a contredit les idéaux des Lumières de même que la pure mobilisation politique a échoué à transformer les sensibilités humaines. De cette réflexion sur l'échec d'une révolution purement politique est née l'idée de penser l'émancipation d'une autre manière, à partir du sensible.

Contrairement à une conception de la modernité esthétique basée sur une rupture dans la façon de produire et de diffuser l'art, Rancière affirme que ce qui se joue là est surtout une réinterprétation de **ce que** fait et de **ce qui** fait l'art. En général, la modernité artistique est perçue comme le sacre du mythe romantique, du mouvement d'autonomisation de l'art et de la polarisation de son champ entre les beaux-arts et l'art commercial. Mais Rancière dresse une critique sévère de cette vision qui

rapporte l'art à ses conditions sociales de production et de réception. De préférence, ce dernier voit dans le régime esthétique une promesse d'émancipation politique :

« À partir de là peuvent se remettre en cause bien des histoires imaginaires de la “modernité” artistique et des débats vains sur l'autonomie de l'art ou sa soumission politique. Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible. Et l'autonomie dont ils peuvent jouir ou la subversion qu'ils peuvent s'attribuer reposent sur la même base. » (Rancière, 2000, p. 25)

Justement, le régime esthétique est dit « esthétique » car « l'identification de l'art ne s'y fait plus par une distinction au sein des manières de faire, mais par la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art » (Rancière, 2000, p. 32). Ce n'est donc pas tant l'art qui devient moderne (car il nous est aujourd'hui possible d'interpréter des œuvres millénaires à l'aune de ce régime) que notre façon de le voir et de le penser qui change. Ainsi, n'importe quoi peut devenir de l'art car l'art n'est plus défini par des règles de fabrication, ce qui implique que n'importe qui peut ressentir de l'art grâce à un savoir sensible qui « soustrait à ses connexions ordinaires, est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même : produit du non-produit, savoir transformé en non-savoir, logos identique à un pathos, intention de l'inintentionnel, etc. » (Rancière, 2000, p. 31).

Ce régime se caractérise donc par l'identification de l'art à un mode d'être sensible spécifique, abolissant les hiérarchies traditionnelles entre les différentes formes artistiques. Cette nouvelle donne rend tout sujet potentiellement artistique et quiconque potentiellement expérimentateur d'art. Contrairement au régime éthique des images, c'est à l'expérience sensible elle-même que le régime esthétique donne une valeur intrinsèque, indépendante de toute finalité externe. Et à l'inverse du régime représentatif, l'œuvre d'art n'appartient ni à l'artiste qui l'a produite ni à son public cible, mais déjouerait par essence la volonté présidant sa création autant que les dispositifs orientant sa réception. Il y a une « discontinuité entre les formes sensibles de la production artistique et les formes sensibles à travers lesquelles celle-ci se trouve appropriée par les spectateurs, lecteurs ou auditeurs » (Rancière, 2008, p. 62).

Critères	Régime éthique	Régime représentatif	Régime esthétique
Période historique (poreuses)	Antiquité (Platon)	Âge classique (XVI ^e -XVIII ^e siècles).	Modernité (XIX ^e siècle – aujourd’hui)
Conception de l’art	Les images comme copies du réel	L’art comme imitation policée	L’art comme expérience sensible
Critère d’évaluation	Vérité/fausseté, utilité sociale	Vraisemblance et bienséance	Libre jeu de la sensibilité
Rapport au réel	<i>Mimesis</i> dangereuse (copie, simulacre)	<i>Poiesis</i> noble (embellissement du réel)	Autonomie par rapport au réel
Hiérarchies	Hiérarchie morale des images	Hiérarchie sociale des genres et des sujets (nobles, vulgaires...)	Égalité de tous les sujets
Règles	Règles éthiques et politiques	Règles techniques et poétiques	Absence de règle prescriptives
Public visé	La cité, fonction éducative	Élite cultivée, goût raffiné	Expérience démocratique universelle
Rapport à la politique	Art soumis à la politique	Art séparé de la politique	Art et politique indistincts
Réception	Contrôlée par les gardiens de la cité	Codifiée par les règles du goût	Imprévisible

Tableau 3 : Les régimes de visibilité de l’art chez Rancière

En somme, Rancière voit dans le régime esthétique une reconfiguration du partage du sensible, ouvrant la possibilité d’une émancipation politique. Cette émancipation reposerait sur la capacité de l’expérience esthétique ordinaire à perturber la division entre ceux qui peuvent et ne peuvent pas accéder au « bon » jugement sensible et à la création artistique. Les deux premiers régimes de visibilité de l’art reposent donc sur un certain « partage du sensible », définit comme :

« Ce système d’évidences sensibles qui donne à voir en même temps l’existence d’un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts respectives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d’activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. » (2000, p. 12).

Si le sensible est ce qui est tangible, visible, pensable (autrement dit l'ensemble des moyens qui permettent de ressentir et de faire sens), le partage du sensible définit qui a le droit de parler, de voir, d'agir, de créer, et qui est relégué à l'invisibilité ou au silence. Mais à l'aune du régime esthétique, l'art produit du dissensus et questionne par là même les catégories qui définissent la place de chacun dans l'ordre social.

Dès lors, l'art devient un moyen de subvertir les hiérarchies du pouvoir en donnant une parole aux sans part, en permettant aux expériences marginalisées d'exister et ainsi de **reconfigurer** le partage du sensible. En agençant de nouvelles formes, l'art déplace les frontières du visible et de l'audible, il ouvre à d'autres possibles. Politique est l'esthétique en ce sens qu'elle perturbe ce qui va de soi et dégage l'horizon de ce qui est pensable et envisageable. En déstabilisant les hiérarchies, en dépliant des espaces où les voix marginalisées peuvent se faire entendre, l'art provoque autant de ruptures dans le consensus.

Il me semble que l'amateur incarne assez bien l'esprit du régime esthétique. En faisant des expériences esthétiques d'amatorat, il se libère des contraintes imposées par les régimes antérieurs. Il n'est plus soumis aux critères moraux du régime éthique ni aux hiérarchies formelles du régime représentatif. L'amateur devient le témoin privilégié d'une démocratie sensible où l'expérience esthétique s'affranchit de ce qui lui est imposé. Son regard n'est plus uniquement déterminé par une éducation artistique, il l'est aussi par sa capacité à établir une relation sensorielle personnelle avec les œuvres et les performances. Sa connaissance sensible peut se développer à l'intérieur des dispositifs qui tendent à l'orienter.

Cette figure de l'amateur me semble participer activement au dissensus que Rancière place au cœur du potentiel politique de l'art. En effet, par ses interprétations singulières et imprévisibles, l'amateur déjoue les intentions originelles de l'artiste comme les cadres de réception de l'art. Qu'il lise, qu'il regarde, qu'il joue ou qu'il fasse de l'art, il braconne, fait son propre miel, et donc « pratique » en fin tacticien (Certeau, 1980). À travers une certaine liberté d'appréciation, il reconfigure à sa manière le partage du sensible. Il fait valoir son droit de participation au monde de l'art non plus comme un privilège réservé aux initiés, mais comme une capacité de « n'importe qui ». Sa simple posture d'amatorat témoigne de la possibilité d'une émancipation esthétique qui ouvre peut-être sur une forme d'émancipation politique.

3) Pratique esthétique et travail émancipé

Je voudrais travailler encore, travailler encore

Forger l'acier rouge avec mes mains d'or

Travailler encore, travailler encore

Acier rouge et mains d'or

Les mains d'or, Bernard Lavilliers, 2001.

La transgression dangereuse de l'artiste en régime éthique

Le sacre de la vision romantique de l'art a favorisé l'idée d'une « exceptionnalité » des pratiques artistiques par rapport aux autres activités humaines, au premier rang desquelles le travail. Mais cette distinction fait-elle vraiment sens ? L'artisan, par exemple, pourrait incarner la porosité entre l'art et le travail, mais aussi entre l'activité manuelle et l'activité intellectuelle. En unissant dans sa pratique la conception et l'exécution, le penser et le faire, il démontre concrètement que ces séparations ne vont pas de soi. Sa capacité à créer des objets à la fois utiles et beaux, à exercer un jugement esthétique tout en maîtrisant des techniques manuelles, trouble bien des catégories.

Dans le régime éthique, l'artiste (ou plutôt le miméticien) est considéré comme problématique, car il incarne une dualité qui menace l'ordre social. Sa nature double vient de sa capacité à agir simultanément dans deux espaces qui devraient être séparés dans la cité idéale de Platon : l'espace privé du travail (où le miméticien produit ses imitations) et l'espace public de la cité (où il les met en scène, par exemple au théâtre). Sa dualité contredit directement l'idéal platonicien d'une communauté bien ordonnée où chacun doit rester à la place que sa nature sociale lui assigne (les décisions de la cité étant l'apanage des plus sages).

Quelque part, la transgression antique de l'artiste-miméticien perturbe déjà la distinction entre art et travail. En principe, le travail doit reposer sur un certain partage du sensible, celui de l'impossibilité de faire autre chose en l'absence de temps. Le travailleur devrait être confiné à son ouvrage et rester à l'écart de la vie politique de la cité gérée par les sachants. Or, l'artiste rejette cette

évidence en créant une scène publique pour ce qui devrait rester de l'ordre privé. Il ne se contente pas de travailler dans l'ombre : il rend visible son travail, le déplace de sa sphère assignée vers celle de la cité. La pratique artistique n'apparaît donc plus comme l'opposé du travail, mais comme sa forme de visibilité déplacée. Elle est une façon de montrer le travail ailleurs que dans son lieu de confinement privé. Et c'est précisément ce qui rend l'artiste dangereux dans le régime éthique... Il marche sur les plates-bandes des gestionnaires de la cité ! Cet individu ouvre la possibilité d'un autre partage du sensible, plus démocratique, où le travailleur pourrait potentiellement lui aussi devenir un « être double », participant à la fois au travail privé et à la délibération publique. Cette figure du miméticien ouvre la voie à une reconfiguration radicale des places en entrouvrant la possibilité d'une communauté où chacun ne serait plus confiné à son rôle naturel.

L'art policé en régime représentatif

Comme nous l'avons vu, l'art acquiert un nouveau statut en régime représentatif : il n'est plus désigné comme une activité trompeuse, mais devient une technique spécifique visant à inculquer une certaine forme de pensée dans une matière inerte. L'artiste n'est plus ce personnage ambigu qui perturbe l'ordre social, il est un technicien qui maîtrise son art et ses principes. En d'autres termes, il travaille officiellement, mais les singularités de ce travail le rendent « exceptionnel ». L'art n'est plus cette activité transgressive qui donnait au travail une visibilité déplacée, il devient une pratique codifiée qui trouve une vraie place reconnue dans l'ordre social. L'artiste doit alors respecter des hiérarchies bien établies allant des arts libéraux de la noblesse d'esprit aux arts mécaniques du corps manuel. Il devient un professionnel, un peu particulier certes, néanmoins légitimé comme tel.

Paradoxalement, en assignant les arts à des positions sociales, le régime représentatif neutralise la puissance perturbatrice qui frémissait chez l'artiste en régime éthique. Et pour cause, il ne peut plus brouiller les frontières entre le travail privé et sa visibilité publique comme le miméticien antique. Son travail devient un métier assigné à une certaine place dans la hiérarchie sociale et doit respecter les règles de convenances adaptées à cette place. En régime représentatif, l'art s'autonomise en tant que travail, mais ce travail devient policé. Or, le régime esthétique va modifier à nouveau la façon de penser les relations entre art et travail. Et pour cause, ce régime redéfinit un nouveau partage du sensible autour de l'idée de **production**.

Avant d'en dessiner les contours, résumons la position du travail artistique dans les deux premiers régimes :

- Dans le régime éthique, la « fabrication » était cantonnée à l'espace privé. Elle était une activité purement technique qui ne devait pas déroger aux règles de la cité. La communauté bien organisée repose sur le principe de « chacun fait ce qu'il a à faire » en fonction de ce à quoi sa nature le destine. En rendant son travail visible, l'artiste-miméticien semait alors les premières graines d'un brouillage des frontières entre l'espace clos de la fabrication et la visibilité publique, suscitant alors une certaine méfiance.
- Le régime représentatif a neutralisé ces turbulences en « poliçant » le travail artistique et en stabilisant « l'exception » artistique. La *poiesis* acquiert une dignité technique reconnue. L'artiste peut désormais exercer sereinement son métier, à condition de respecter les conventions de genre, les règles de bienséance, la hiérarchie des sujets auxquels il s'adresse et surtout de ne pas en dévier. Son travail est toujours orienté vers des finalités externes.
- Mais le régime esthétique, quant à lui, donne à l'art un élan plus subversif : la fabrication devenant production, création de mondes sensibles inédits, l'artiste peut rendre visible son travail partout, et tout travail peut donner à voir de l'art.

L'esthétique au travail : la non-exceptionnalité des pratiques de l'art

Dans le régime esthétique, « produire » ne désigne plus simplement l'acte de fabriquer quelque chose, mais devient une activité qui unit dans un même mouvement l'acte de faire et celui de rendre visible. Comme l'écrit Rancière (2000, p. 71) : « Produire unit à l'acte de fabriquer celui de mettre au jour, de définir un rapport nouveau entre le faire et le voir. » La production devient une transformation de la matière sensible en présentation à soi de la communauté. Dès lors, toute production même non artistique charrie une potentielle dimension esthétique qui suspend « une idée de la société fondée sur l'opposition entre ceux qui pensent et décident et ceux qui sont voués aux travaux matériels » (ibid., p. 70).

Au XIX^e siècle, le travail est devenu une catégorie du consensus, celle qui organise l'expérience commune en découpant le temps, les espaces, en déterminant la visibilité des actions, les hiérarchies des puissances sociales. Pour le consensus, le centre de la vie économique et aussi le centre de la vie productive, le travail est considéré comme « l'ordinaire » et l'art comme « l'exception ».

Or, les nuits poétiques des ouvriers présentées par Rancière nous ont montré que la production pouvait aussi se terrer dans l'épaisseur nocturne du temps de repos, celui qui est normalement invisible. Ces ouvriers ont changé quelque chose à leur travail... En distordant de temps à autre le

cours normal de leurs journées, ils ont expérimenté une forme de liberté en perçant des trouées. Quelque part, ils ont produit de l'art au travail et ont travaillé à produire de l'art. Ce faisant, ils ont perturbé la séparation nette entre le travail et le reste des activités de la vie. Leur production n'a pas seulement été leur activité nécessaire et utilitaire, elle a aussi élargi leur spectre sensible.

Pensons à Charlie Chaplin dans son usine des *Temps Modernes*. D'une certaine manière, le *little tramp* vagabond a produit de l'art dans les creux du travail à la chaîne (Debenedetti et al., 2017). En effet, dans son geste du détournement ludique, Charlot transforme systématiquement les outils et les espaces de son travail et de sa consommation en objets de jeu et d'imagination : les clés à molette deviennent des cornes de taureau, le convoyeur automatique un instrument de musique, le couloir une scène de danse, le grand magasin une patinoire, la manifestation des grévistes en show théâtral... Il prend même un malin plaisir à intégrer des choses qui ne servent à rien dans son activité. Et dans le même temps, il n'oppose pas vraiment ses gestes ludiques à son labeur. Il serre quand même les boulons bien qu'il soit dissipé. Il réinterprète tout simplement les consignes qui lui sont données avec un regard décalé. Certes, il travaille comme un pitre, mais en même temps il produit ses pitreries dans un cadre organisé. Son activité échappe en partie à ses encadrants, qui ne voient en lui qu'un pantomime dont il faut se débarrasser au plus vite.

En esthétisant son travail, il s'affirme à la fois comme artiste et comme travailleur, et opère ce faisant une forme subtile de résistance-affirmation. Avec ses gestes gratuits et créatifs, il s'approprie le privilège esthétique des élus qu'est la jouissance désintéressée de l'instant, normalement refusée aux travailleurs aliénés.

Cependant, sa résistance est moins une confrontation directe à ses supérieurs qu'un déplacement esthétique : en transformant son travail en performance artistique, Charlot crée une brèche dans l'immuable condition ouvrière. Il ne la dénonce pas, il la reconfigure poétiquement, ouvrant ainsi des espaces de liberté inattendus au cœur d'un système infailible. Il met de l'amatorat et de la créativité dans son travail sans qu'on le lui ait demandé.



Figure 7 : Charlot, artiste-pantomime ou travailleur ?
Image tirée du film *Les Temps Modernes*, Charlie Chaplin (1936)

Cet exemple illustre dans quelle mesure l'art acquiert une fonction d'anticipation particulière en régime esthétique : il préfigure ce que pourrait être un travail véritablement émancipé, il symbolise le travail au futur. Ce n'est pas que l'art propose un modèle idéal du travail, mais plutôt qu'il démontre en acte la possibilité d'une activité qui échappe aux hiérarchies consensuelles entre conception et exécution, entre travail intellectuel et travail manuel, entre effort et jeu.

Comme l'écrit Rancière (2000, p. 70), l'art « anticipe la fin [à savoir l'idéal de suppression des oppositions entre entendement actif et sensibilité passive, entre ceux qui pensent et ceux qui font...] que le travail n'est pas encore en mesure de conquérir par et pour lui-même ». En ce sens, la pratique artistique n'est plus exceptionnelle par rapport au travail ordinaire comme dans le régime représentatif : elle renvoie au contraire à la dimension créative de toute activité productive, même la plus anodine. La pratique artistique montre que tout travail pourrait être à la fois production matérielle et création de sens, technique et expression, fabrication et invention. Ce faisant, elle dessine ici et maintenant, l'utopie de l'émancipation, celle dont le travail en ce qu'il a d'aliénant n'a pas encore pu se saisir tant il demeure requis par la nécessité du devoir.

Dans plusieurs situations, l'art et la production se confondent en ce qu'ils reconfigurent le partage du sensible : ils donnent une visibilité à quelque chose qui n'était pas visible. Pour ainsi dire, le rapprochement entre art et travail ne consiste pas à chercher une hypothétique essence artistique de l'activité humaine, mais à reconfigurer notre façon de voir, de faire et de penser ce qu'on associe

consensuellement au travail. Les pratiques artistiques ou esthétiques n'ont finalement rien d'exceptionnel par rapport aux autres activités productives, mais elles participent à redéfinir les partages qui structurent toutes nos activités. Finalement, l'art pourrait être une façon de faire sortir le travail de sa nuit.

En effet, même au sein d'environnements professionnels hautement contrôlés, il est possible que des scènes esthétiques échappent momentanément à la dimension utilitaire du travail. Dans sa thèse, Emilie Reinhold (2014) s'est par exemple intéressée à une intervention artistique chorégraphique au sein d'un établissement financier. Elle mobilise le concept de Deleuze du « Corps sans Organes » pour montrer comment, au quotidien, l'organisation bancaire transforme les corps en « organes sans corps » avec ses départements désincarnés réduits à leur simple fonction productive. Or, une intervention artistique par la danse a spontanément réintroduit le corps dans sa dimension sensible, désirante et non-utilitaire là où cet aspect est normalement absent. La banque est décrite comme un espace cloisonné, compartimenté, une collection de portes pour lesquelles il faut toujours un pass et où chaque corps a une place assignée. Toutefois, en faisant apparaître temporairement des corps sous un jour visible, la scène orchestrale a interrompu le cours normal de l'organisation.

À cet égard, l'amateur entame lui-aussi une reconfiguration du rapport entre esthétique et travail dans sa pratique. D'une certaine manière, il incarne assez bien la figure de « l'être double » qui refuse malgré lui d'être assigné à une place unique : ni tout à fait dans l'effort, ni complètement dans l'oisiveté, il crée des scènes alternatives qui défont silencieusement l'évidence d'une séparation nette entre travail et loisir. Par ailleurs, lorsqu'une personne décide de s'engager dans une pratique artistique par amatorat, elle démontre en acte que l'art n'est pas le monopole d'une classe de spécialistes. Et cette démonstration pratique a quelque chose de politique : quand un travailleur se détourne de sa tâche prescrite en la rendant plus ludique ou agréable, il produit autre chose que son simple travail puisqu'il l'esthétise.

L'amateur, au même titre que l'ouvrier s'adonnant à la philosophie la nuit, prouve que les frontières entre production et jeu, entre effort et plaisir, entre technique et expression sont poreuses. En refusant l'assignation qui voudrait que seuls les artistes de métier puissent produire de l'art, en inventant ses propres modalités pratiques, ses propres critères de réussite, son propre savoir-faire, l'amateur vérifie une certaine égalité sensible. En ce sens, l'amatorat participe à cette reconfiguration du partage du sensible que Rancière place au cœur du régime esthétique. Il montre que le travail peut être autre chose qu'une pure fabrication, que la création n'est pas réservée à une élite et que

chacun peut développer sa capacité esthétique indépendamment de toute validation institutionnelle : l'amatorat déplace les scènes habituelles du travail et du loisir.

Ainsi, en s'engageant dans une pratique esthétique, l'amateur produit des scènes où autre chose pourrait émerger à la place de la reproduction normale des rythmes de sa vie. Cette contingence s'exprime quand des brèches s'ouvrent momentanément dans le cours ordinaire des choses, en tant qu'effractions sensibles dans la banale reproduction du quotidien.

4) Performer les brèches par la fiction

« Si quelqu'un me demande si je trouve beau le palais que j'ai devant les yeux, je peux toujours répondre que je n'aime pas ce genre de choses qui ne sont faites que pour les badauds ; ou bien comme ce sachem iroquois, qui n'appréciait rien à Paris autant que les rôtisseries ; je peux aussi, dans le plus pur style de Rousseau, récriminer contre la vanité des Grands, qui font servir la sueur du peuple à des choses si superflues ; je puis enfin me persuader bien aisément que si je me trouvais dans une île déserte, sans espoir de revenir jamais parmi les hommes, et si j'avais le pouvoir de faire apparaître par magie, par le simple fait de ma volonté, un édifice si somptueux, je ne prendrais même pas cette peine dès lors que je disposerais déjà d'une cabane qui serait assez confortable pour moi.

On peut m'accorder tout cela et y souscrire, mais là n'est pas le problème. En posant la dite question, on veut simplement savoir si cette pure et simple représentation de l'objet s'accompagne en moi de satisfaction, quelle que puisse être mon indifférence concernant l'existence de l'objet de cette représentation. On voit aisément que c'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non pas ce en quoi je dépends de l'existence de l'objet, qui importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est beau et pour faire la preuve que j'ai du goût. Chacun devra admettre que le jugement sur la beauté au sein duquel il se mêle le moindre intérêt est tout à fait de parti pris et ne constitue nullement un jugement de goût qui soit pur. Il ne faut pas se soucier le moins du monde de l'existence de la chose mais y être totalement indifférent, pour jouer le rôle de juge en matière de goût. »

Kant, *Critique de la faculté de juger* (1780), p. 50.

Interlude 4 : Novecento au bord de la gloire

Novecento est un jeune pianiste qui, à sa naissance en 1900, fut abandonné sur un paquebot. Il n'en n'est jamais descendu. Mais à force d'épater les croisiéristes avec son talent autodidacte, son nom circule dans les plus grandes villes d'Europe et d'Amérique. Un jour d'escale, bien décidé à quitter son bateau sur le quai de New-York pour enfin briller dans les plus grandes salles de la ville où le succès l'attend, Novecento est soudainement pris d'un vertige face à l'immensité urbaine qui se dresse au loin. Sa vie est peut-être à un pas de basculer.

« Imagine, maintenant : un piano. Les touches ont un début. Et les touches ont une fin. Toi, tu sais qu'il y en a quatre-vingt-huit, là-dessus personne peut te rouler. Elles sont pas infinies, elles. Mais toi, tu es infini, et sur ces touches, la musique que tu peux jouer elle est infinie. Elles, elles sont quatre-vingt-huit. Toi, tu es infini. Voilà ce qui me plaît. Ça, c'est quelque chose qu'on peut vivre. Mais si je monte sur cette passerelle et que devant moi se déroule un clavier de millions de touches, des millions, des millions et des milliards de touches, qui ne finissent jamais, et ce clavier-là, il est infini/

Et si ce clavier est infini, alors/

Sur ce clavier-là, il n'y a aucune musique que tu puisses jouer. Tu n'es pas assis sur le bon tabouret : ce piano-là, c'est Dieu qui y joue/

Nom d'un chien, mais tu les as seulement vues, ces rues ?

Rien qu'en rues, il y en avait des milliers, comment vous faites là-bas pour en choisir une/

Pour choisir une femme/

Une maison, une terre qui soit la vôtre, un paysage à regarder, une manière de mourir/

Tout ce monde, là/

Ce monde collé à toi, et tu ne sais même pas où il finit/

Jusqu'où il y en a/

Vous n'avez jamais peur, vous, d'exploser, rien que d'y penser, à toute cette énormité, rien que d'y penser ?

D'y vivre... /

Moi, j'y suis né, sur ce bateau. Et le monde y passait, mais par deux mille personnes à la fois. Et des désirs, il y en avait aussi, mais pas plus que ce qui pouvait tenir entre la proue et la poupe. Tu jouais ton bonheur, sur un clavier qui n'était pas infini.

C'est ça que j'ai appris, moi. La terre, c'est un bateau trop grand pour moi. C'est un trop long voyage. Une femme trop belle. Un parfum trop fort. Une musique que je ne sais pas jouer. Pardonnez-moi. Mais je ne descendrai pas. »

Novecento, Pianiste. Alessandro Barrico, op.cit., pp.76-77

Des brèches dans les interstices

Il arrive parfois qu'une fenêtre s'ouvre dans ce qui semblait n'être qu'un banal mur aveugle, créant alors une ligne de fuite vers un horizon jusqu'alors restreint. Cette poésie de la fenêtre est évocatrice de l'idée de brèche telle que la conçoit Rancière, une coexistence du beau et du banal dans un moment quelconque, « un temps partagé qui ne connaît plus de hiérarchie entre ceux qui l'occupent » (Rancière 2017, p. 153). Plus que de simples ouvertures, les brèches sont des moments où les évidences se fissurent et où ce qui semblait impensable devient soudainement pensable. Les pratiques esthétiques, en ce qu'elles créent d'autres scènes à l'intérieur de la scène sociale ordinaire, sont justement propices à l'apparition de brèches.

Je trouve éloquente la métaphore du barrage qu'utilise Philippe Mairesse (2014) dans sa thèse pour évoquer la teneur de ce mot. Le barrage représente l'architecture de l'ordre institué et les évidences sensibles imposées par le consensus.

- Pour renverser cet ordre, les utopies révolutionnaires prôneraient plutôt l'anéantissement du barrage, la table rase d'une situation imparfaite pour en instaurer une meilleure. Mais les risques qu'un ordre encore plus menaçant et violent soit immédiatement rétabli par réaction sont non négligeables. En effet, l'emphase révolutionnaire et l'imaginaire émeutier qui vont de pair ne semblent apporter aucune garantie quant à l'avènement d'une société plus juste, conviviale et pacifique *in fine*.
- Dans le même temps, il y a toujours une ingénierie prévue pour apaiser, voire neutraliser les critiques émises à l'encontre du système : les maîtres d'ouvrage du barrage prévoient toujours volontairement quelques faux-semblants de brèches pour entretenir le bâti et le rendre plus résistant avec des vannes, des trous de relâche et autres clapets. C'est ainsi que les critiques de l'ordre institué peuvent être assez facilement désamorçées.
- La brèche, quant à elle, « aménage un passage, un point de fuite, par où les pressions se soulagent et se déversent avec énergie – une énergie potentiellement dangereuse également » (Mairesse, 2014, p. 197). Et éventuellement si la brèche s'étend, le barrage cède. La brèche n'est donc pas destruction, elle est transformation, réaménagement de la structure de partage des eaux. Pour ainsi dire, alors que l'idéal révolutionnaire prônerait la destruction de l'édifice, la brèche relève plutôt d'une tactique pour l'affaiblir. Il n'est pas

impossible qu'elle finisse par renverser le barrage, mais dans l'autre sens, le renversement du barrage ne permettra jamais d'ouvrir des brèches dans sa paroi.

Tenter de dynamiter le barrage (option 1) ; plutôt préférer se glisser dans les brèches d'entretien au risque de consolider ce dernier (option 2) ; ou trouver, voire produire, de nouvelles brèches là où on ne s'y attendrait pas (option 3) : telles seraient les différentes options pour revoir l'organisation de nos vies en promouvant plus de vitalité, d'autonomie et de solidarité.

Il me semble que les conséquences de la première option révolutionnaire sont éminemment incertaines. De toute façon, l'art est symbolique et opère sur un autre registre, donc là n'est pas véritablement la question dans notre cas. Quant au choix de la deuxième option, il peut être problématique, voire contre-productif, car il pourrait renforcer le barrage. C'est typiquement dans les brèches prévues à cet effet que la critique artiste a pu s'engouffrer dans les organisations au même titre que la critique écologique est souvent détournée en *greenwashing* ou la critique féministe en *pinkwashing*.

La troisième option, enfin, est plus mystérieuse : Peut-on vraiment créer de nouvelles brèches ? À moins que la question ne soit plutôt : y a-t-il déjà des brèches insoupçonnées dans l'ordinaire de nos perceptions, qui ne demandent qu'à être élargies à l'instar de l'amatorat ? Ces brèches sont potentiellement d'autres espaces critiques (Vacquier, 2021).

Justement, j'interprète le travail de Rancière comme une réponse possible à cette dernière question, en ce qu'il donne à voir une dimension politique dissimulée dans l'activité esthétique. Pour lui, le mode de visibilité propre au régime esthétique ouvre des brèches aux bords du rien et du tout (Rancière, 2017). J'ai donc préféré sonder la dernière option, celle qui explore les brèches dans le travail créatif le plus ordinaire, celui des amateurs.

Alors que le régime éthique des images fait du récepteur de l'art un être immobile se méprenant face aux faux-semblants de réalité des formes artistiques, alors que le régime représentatif impose une vision au spectateur, le régime esthétique de l'art n'a plus pour objectif de produire un effet spécifique chez celui-ci. Le lecteur, le spectateur, l'auditeur n'est jamais aussi passif qu'on le suppose, car regarder est une action en soi, une action qui compose, décompose et réinvente ce que les artistes et les dispositifs de présentation des œuvres veulent nous dire. C'est bien ici que débent les brèches... Et pour cause, le regard est aussi une activité, un choix. Le spectateur n'est

pas simplement actif en ce qu'il s'identifie à quelque chose dans une œuvre, mais en ce qu'il ressent à sa manière ce qui se joue devant ses yeux.

Cela met à mal la mauvaise réputation du consommateur passif, captif des apparences. Regarder, c'est déjà agir, c'est donner sens aux ombres et aux lumières. L'art n'a plus à forcer l'émancipation en tenant son public par la main, car celle-ci est « déjà là » dans la relation entre celui qui en jouit et l'objet de cet attachement. L'émancipation du spectateur réside dans sa liberté de voir, de comprendre ou de créer, et non dans la déconstruction de ses illusions ou l'imposition de ce qu'il faudrait voir pour profiter au mieux de l'expérience.

Et cette émancipation commence par un léger décalage des attitudes ordinaires comme dans les journées du menuisier Gauny, où le regard du parqueteur a tendance à dévier de son travail et de ses bras. Lorsque chez ses clients fortunés, une fenêtre donne vers l'extérieur, son regard traverse la pièce pour prendre possession de la perspective. Et quelle perspective ! À travers la lucarne, un paysage se donne à la vue de l'artisan. Contemplatif, il s'approprie cet horizon alors qu'il travaille. En principe, cette faculté de jouissance esthétique propre au goût d'élite pour la délectation (à l'instar du dilettante aristocrate, du dandy ou de l'esthète) se distingue du goût populaire qui ne peut pas être choisi pour cause de nécessité (à l'image du consommateur). Mais là n'est pas vraiment ce que nous apprend Gauny...

Certes, cette jouissance contemplative et esthétique qui n'est normalement « pas pour lui » a bien quelque chose d'illusoire : concrètement, cela ne change rien à sa condition sociale de dominé (en même temps, peut-être que Gauny est conscient de cette illusion). Et pourtant, son regard se dissocie de ses bras, sa pensée travaille ; par conséquent, son travail n'est plus uniquement un travail du corps attelé à sa tâche. Pendant un instant, la fenêtre et le parqueteur ouvrent une brèche. Durant cette pause désintéressée, celui-ci se dérobe à sa condition. Factuellement, il est toujours un travailleur ; toutefois, le temps de son expérience, il est égal à n'importe qui. Ce que donne à voir le geste de Gauny, ce n'est pas une réflexion sur sa précarité, ni même un jugement sur des nantis qui exploiteraient son travail, et encore moins une expertise botaniste du paysage qu'il observe. Non, ce qui se joue dans cette brèche est un désintéressement radical qui sépare un instant l'ouvrier de son immuable condition.

Rancière voit beaucoup de brèches dans la littérature moderne, à l'image de Madame Bovary dans le roman de Flaubert. Par l'attention minutieuse que l'auteur donne aux détails les plus ordinaires d'une vie quelconque et apparemment plate, la protagoniste Emma ouvre autant de brèches dans

son existence. Reléguée à la fatalité, à sa situation de fille de fermier et femme de médecin de province partageant les rêves étriqués de la classe bourgeoise à laquelle elle appartient, ses aspirations romantiques se heurtent à la banalité de son existence. Pour autant, Flaubert ne fait pas d'elle une victime de sa condition : il accorde à chaque détail de sa vie, ses repas, ses tenues, ses fantasmes, ses rêveries, la même dignité stylistique qu'aux grands événements de la littérature classique. Et c'est bien en cela que l'attitude d'Emma est « politique ». Rien à voir avec ses vaines récidives d'amourettes clandestines défiant l'interdit. C'est surtout dans les fragments apparemment insignifiants de sa vie que s'ouvrent des fenêtres qui ressemblent à celle par laquelle regarde Gauny. La vie d'Emma, aussi banale soit-elle, recèle finalement bien des profondeurs. L'esthète typiquement flaubertien pourrait tout aussi bien être un casseur de cailloux... Avec ces exemples, Rancière montre que la fiction est susceptible de produire autant d'ouvertures discrètes dans les évidences sensibles.

La fiction pour performer les brèches

Souvent, les artistes créent des dispositifs dont ils aimeraient qu'on ressente le « pourquoi », la démarche. Mais toujours, le lecteur, le spectateur, l'auditeur ou l'amateur, recompose ce qui figure devant lui (Certeau, 1980). Et cette traduction des dispositifs passe par de la fiction, qui engage un nouveau rapport au réel : « Une communauté émancipée est une communauté de conteurs et de traducteurs » (Rancière, 2008, p. 29).

La fiction n'est pas l'opposé de la vérité, mais l'instrument qui la fait exister. Le réel, quant à lui, est toujours l'objet d'une fiction, c'est-à-dire d'une construction de l'espace où se nouent le visible, le dicible et le faisable. Encore faut-il préciser ce qu'on entend par « fiction » au-delà de son lien avec l'imagination.

La fiction est avant tout une certaine construction du rapport entre ce qui est perçu et ce qu'on peut penser de ce qui est perçu. D'ailleurs, cette construction est bien souvent consensuelle et passe pour la vérité : « C'est la fiction dominante, fiction consensuelle qui dénie son caractère de fiction en se faisant passer pour le réel lui-même en traçant une ligne de partage simple entre le domaine de ce réel et celui des représentations et des apparences, des opinions et des utopies. » (Rancière, 2008, p. 84).

En d'autres termes, le réel est lui-même une fiction subjective, et l'art ne fait qu'en produire des évocations. Imaginons que la réalité soit un film que nous regardons tous ensemble. Le « réel » que donne à voir ce film n'est pas objectif, mais toujours coloré par nos perceptions et nos histoires personnelles. Affirmer que « le réel est toujours une fiction subjective » revient à dire que ce que nous considérons comme une réalité est en fait une construction, une interprétation que nous avons collectivement acceptée. L'art ne fait pas autre chose que d'offrir des lectures alternatives de cette interprétation, des évocations qui nous font ressentir le monde différemment. Ainsi, les consensus policiers qui partagent le sensible sont aussi les produits de fictions, en tant qu'accords tacites qui déterminent les manières dont on peut apprécier ou non la réalité. Bien que ces accords semblent parfois sans équivoque, ils sont quand même issus de fictions.

Or, la fiction n'est jamais stabilisée. Potentiellement, elle travaille à réaménager le rapport entre ce qui nous est donné à voir, à faire, à entendre et le sens qu'on en fait. Elle peut évoluer et a le pouvoir de réorganiser nos perceptions, de modifier ce qui attire notre attention, ce que nous considérons important, ce que nous négligeons. Elle peut transformer la relation entre ce que nous voyons, entendons ou faisons, et le sens que nous y donnons. La fiction opère un « trajet d'instauration » entre différents modes d'existence (Souriau, 2009), un chemin qui produit une « interruption du temps dominant » (Rancière, 2018, p. 43) comme quand un film ou un livre nous fait voir le monde avec un regard neuf en créant une pause dans la temporalité ordinaire de nos vies.

Potentiellement, la fiction peut suspendre les évidences en laissant entrevoir d'autres possibilités d'organisation du monde, en augmentant notre périmètre sensible. En somme, elle ouvre des brèches dans notre compréhension habituelle du monde. Prenons le cliché de trois personnes regardant ensemble un coucher de soleil sur la mer. La première se replongerait peut-être dans ses souvenirs enfantins de vacances au bord de l'Océan. La deuxième, qui est photographe, pourrait surtout prêter attention aux jeux de lumière, aux contrastes et aux reflets qui feraient une belle image. Et si, juste à côté, une scientifique océanographe se penchait sur les effets du réchauffement climatique sur la biodiversité marine, elle y verrait encore autre chose. Ce même coucher de soleil, pourtant « réel » et partagé, donne lieu à trois « fictions subjectives », trois modes d'existence au même plan.

Ainsi, Rancière voit dans la fiction littéraire l'instauration de moments où le possible s'immisce dans les failles du réel et casse le tourniquet des raisons. Les nouvelles du dramaturge russe Anton Tchekov présentent, par exemple, autant de brèches où le « temps mû par la machine implacable

de la reproduction [...] de pause en pause et d'accroc en accroc, se déchire et se dédouble en temps d'une liberté pressentie qui se refuse au point final mais reste une possibilité en suspens » (Rancière, 2024, p. 108-109). Les mots peuvent réorienter les parcours de vie, créer des ponts entre individus ou au contraire ériger des barrières, captiver les cœurs et les esprits, exercer une autorité subtile, ou encore brouiller les frontières de nos certitudes (Rancière, 2004).

Dans *Rêves* (1886), Tchekhov tisse une histoire en apparence banale : celle de deux gendarmes escortant un vagabond repris de justice vers le poste. Pendant cette marche, ce qui pourrait n'être qu'une simple routine administrative se transforme en un moment suspendu. Le vagabond, dont on devine une origine sociale plutôt cossue, refuse de révéler son identité, préférant l'exil en Sibérie au retour au bague. Mais sa description de cette terre lointaine produit une brèche. Loin d'en dépeindre la désolation qu'on imaginerait spontanément, le vagabond narre la Sibérie comme un pays de Cocagne, une terre d'abondance où rivières et faune sauvage prospèrent. Et cette simple évocation agit comme un sortilège sur les gendarmes qui, soudain, se mettent à rêver. À cet instant, les gardiens de l'ordre se dédoublent : leurs corps restent ancrés dans leur devoir policier, mais leur esprit se tourne vers cet ailleurs utopique. L'immense distance géographique qui les sépare de la Sibérie leur fait prendre conscience de l'écart entre leur vie de servitude et une liberté rêvée. Et puis finalement, rien de plus, la promenade reprend son cours.

Sauf que cet événement minuscule a tout de même fait exister quelque chose, une possibilité d'émancipation, une potentielle « vie nouvelle » (thème politique récurrent dans la Russie de l'époque) nichée dans l'expérience intime et sensible : « La pause n'est pas finie. Elle restera inscrite dans le temps uniforme du parcours comme un accroc irréparable. » (Rancière, 2024, p. 12)

Momentanément, l'émancipation n'était plus un concept abstrait, mais quelque chose de tangible dans une pause où les personnages ont entrevu la possibilité d'une autre vie. Dans un interstice du quotidien, un autre horizon s'est soudainement présenté. Chez Tchekov, les personnages « mènent ordinairement leur vie sur le bord du quelque chose et du rien, et celui-ci comporte deux scénarios types : quelque chose pourrait arriver mais n'arrive pas ; quelque chose arrive mais demeure homogène au cours ordinaire des choses sans raison » (ibid., pp. 90-91). Le « possible » en question n'est pas celui d'un grand projet révolutionnaire, mais celui d'instant où la vie quotidienne laisse planer le doute de sa contingence : « les choses pourraient être ou se vivre autrement ».

Des détails apparemment insignifiants, une conversation interrompue chez Tchekov, les rêveries d'Emma Bovary, un geste esquissé par Gauny, deviennent autant de fissures potentielles dans le mur des nécessités. Ainsi, la force de la fiction ne réside pas dans sa capacité à représenter le monde

tel qu'il est, mais dans son art de maintenir ouvertes des brèches où un autre possible s'invite dans le réel. Les fictions nous rappellent que tout ordre, aussi solide semble-t-il, contient ses brèches, autant d'ouvertures où peuvent s'engouffrer d'autres manières de voir, de sentir et de penser.

L'écriture performative

L'œuvre de Rancière s'inscrit dans une ontologie littéraire qui ne se contente pas de représenter le monde mais participe activement à sa constitution en le façonnant, en lui donnant sens. La mise en fiction par l'écriture affective, par exemple, en ce qu'elle laisse place au sensible, défait les interprétations convenues, faisant résonner les mots et les images autrement. À cette aune, il devient évident que les processus créatifs ne peuvent être isolés comme des entités possédant une « essence » indépendante de ce qu'ils expriment (Linstead, 2018). Ces processus qui structurent notre perception de l'art fonctionnent de manière performative ; ils ne se contentent pas de transmettre passivement un message, ils participent activement à la création de l'expérience qu'ils prétendent simplement communiquer. Ils façonnent et donnent vie à une forme particulière de réalité qui n'existait pas avant leur manifestation.

Cette perspective nous éloigne des modèles d'écriture académique standards et nous invite à adopter une approche plus évocatrice, une narration non représentationnelle (Thrift, 2008). Au lieu de réduire l'écriture à un simple véhicule de transmission, cette orientation reconnaît sa nature transformative et productive.

Les *performance studies* ne sont pas dénuées d'intérêt pour comprendre en quoi l'écriture performative donne à vivre des expériences par le texte (Höpfl et Linstead, 1993 ; Moriceau et al., 2022). Ces performances textuelles produisent elles-mêmes la réalité qu'elles racontent. Elles ne représentent pas simplement quelque chose, elles le font exister en l'incarnant. À certains moments, la performance, qu'elle soit écriture, danse ou musique, peut produire des instants de communion où les participants résonnent ensemble. En somme, la performance n'est pas un miroir qui reflète une réalité distante, elle est un espace d'expérience où chacun peut être touché directement, transformé momentanément ou durablement, dans une rencontre que ne permet pas la représentation. Le texte, notamment, peut éveiller des émotions chez le lecteur et éventuellement le toucher, le transporter dans sa lecture.

Cette approche implique un détachement des méthodes traditionnelles de l'ethnographie en ce qu'elle dépasse la simple textualité. Assurément, l'écriture est déjà une performance en soi. Contrairement au texte académique conventionnel qui impose une froideur androcentrique, le texte performatif se veut plus empathique pour affecter l'expérience sensible (Höplf, 2000). Il ne se contente pas de décrire ou d'analyser des émotions à distance, il cherche activement à les susciter, créant une résonance entre celui qui écrit et celui qui lit. Retranscrire les affects aide à approcher l'expérience, à la ré-expérimenter (Moriceau et Soparnot, 2019). En évoquant la puissance affective originelle d'une scène, le texte performatif offre une immersion plutôt qu'un compte rendu détaché.

Ces déplacements cognitifs produisent des frictions et posent des questions qui persistent bien après la lecture. Et pour cause, la mise en mouvement intellectuelle n'est pas un effet secondaire de l'écriture performative-affective, mais son intention première. Le texte réussit précisément quand il continue de « travailler » en nous, générant des réflexions nouvelles ou des surprises inattendues. Il se présente comme une exploration subjective plutôt qu'une assertion autoritaire.

Cette humilité réflexive crée un espace où le lecteur devient co-créateur du sens. Ce genre de texte n'impose pas une interprétation définitive mais invite à une conversation continue sur les significations possibles et les leçons que les mots racontent. Cette créativité recherchée dans l'ordinaire ou « *cultural poesis* » (Stewart, 2005, p. 1015) suit des objets constamment en marche, la vie dans sa fluidité. Au lieu d'expliquer le monde à travers des concepts figés, cette forme d'écriture nous invite à suivre les pulsations, les surgissements et les intensités qui animent le quotidien. Le texte peut capter des moments d'impact où les forces sociales, économiques et affectives traversent les corps et créent des brèches. Stimuler la curiosité, s'étonner, sentir la volatilité et la vitalité qui surgissent, telles seraient les missions d'une écriture performative, fictionnelle et affective des pratiques ordinaires.

Ainsi, la fiction met au jour une éthique non majoritaire et des formes de savoirs qui sont généralement invisibilisées dans les discours dominants (Letiche et Moriceau, 2018). Dès lors, la résurrection textuelle des brèches n'est plus une quête de représentation fidèle, mais une expérience de communication transformative qui engendre de nouvelles possibilités de pensée et d'existence par l'écriture et la lecture.

Synthèse de la piste V pour préciser les questions de recherche

En retraçant quelques lignes de la pensée de Rancière telle que je l'interprète, j'espère faire sentir au lecteur que les pratiques artistiques amateurs constituent un point d'enchevêtrement des registres du travail, de l'esthétique et de l'émancipation. Alors qu'à l'évidence, l'amateur se rapproche d'une figure de sans part, sa faculté à reconfigurer le partage du sensible et à ouvrir des brèches dans l'ordre normal des choses laisse supposer qu'il n'est pas qu'un acteur marginal du champ artistique.

J'ai d'abord insisté sur le concept de dissensus, ce moment où l'ordre consensuel se trouve soudainement perturbé par ceux qui ne sont pas censés avoir part au commun, où ceux qui d'habitude ne sont pas conviés au jeu y participent quand même (V.1). À l'image des plébéiens sur l'Aventin qui démontrent leur capacité à parler alors que les patriciens leur déniaient cette aptitude, l'amateur s'engage dans une forme de désidentification. En effet, lorsqu'il expérimente sa passion, celui-ci quitte l'identité de simple consommateur ou du dilettante oisif pour s'aventurer sur le terrain du travail. Ce faisant, il opère un geste politique de subjectivation : il devient un sujet nouveau qui échappe aux catégories classiques... Ni tout à fait travailleur, ni complètement artiste, il démontre en acte l'artificialité de ces classifications. Et à l'inverse, nous pourrions tout à fait imaginer un employé s'égarer en amateur sur ses heures de travail...

Ensuite, je suis revenu sur l'émergence d'un certain mode de visibilité de l'art, le régime esthétique, dont l'amateur me semble être un témoin privilégié (V.2). Contrairement aux régimes éthique et représentatif qui maintenaient des hiérarchies strictes entre les formes d'art et leurs destinataires, le régime esthétique autorise n'importe qui à pratiquer l'expérience sensible de l'art et, potentiellement, à n'importe quoi de devenir de l'art. L'amateur me semble assez bien incarner cette démocratie du sensible : son approche de l'art n'est plus conditionnée par des finalités externes (régime éthique) ou par le respect de règles de représentation et de perception (régime représentatif) mais par une relation autonome et directe avec l'expérience esthétique. Sa pratique affirme que l'art n'est pas l'apanage d'une élite ni le produit d'un savoir-faire rare, il est une expérience susceptible d'émerger partout (Dewey, 2010).

De surcroît, j'ai tenté d'illustrer en quoi les pratiques esthétiques préfiguraient un travail potentiellement émancipé (V.3). Les exemples du menuisier Gauny contemplant le paysage à travers la fenêtre tout en travaillant et du virevoltant Charlot qui fait de l'usine un grand cirque nous donnent à voir l'aspect artistique des situations de travail et la dimension productive des

expériences artistiques. À cet égard, on peut supposer que l'amateur n'est plus simplement celui qui s'adonne à l'art pendant son temps libre : il est celui qui, par sa pratique créative, démontre la possibilité d'un travail qui échappe aux oppositions entre conception et exécution, entre effort et plaisir, entre autonomie et hétéronomie.

Enfin, j'ai présenté le rôle de la fiction pour performer les brèches, ces effractions, où l'ordre habituel des perceptions se fissure au point d'ouvrir des horizons émancipateurs (V.4). L'art, et en particulier la littérature, donne à voir ces instants où, dans la banalité même de l'existence, apparaissent des fenêtres vers d'autres possibles. Ces brèches ne sont pas nécessairement des ruptures spectaculaires avec l'ordre établi, mais des instants de contingence, où ce qui semblait nécessaire et immuable revêt une altérité potentielle. L'écriture performative et affective offre justement un moyen de restituer les brèches. En ne se contentant pas de décrire ou d'analyser, mais en cherchant à affecter, à mettre le lecteur en mouvement, cette forme d'écriture crée elle-même des scènes dissensuelles qui peuvent perturber notre perception habituelle des choses. La pratique amateur étant jalonnée de brèches, l'écriture performative devient un instrument intéressant pour explorer les moments où celle-ci échappe aux évidences consensuelles du partage entre travail et loisir, entre création et réception, entre production et consommation.

Avec cette nouvelle perspective, nos questions de recherche initiales – « Dans quelle mesure les pratiques créatives amateurs peuvent être associées à du travail au sens de l'activité ? » et « Si ces pratiques ressemblent à du travail, en quoi leurs modalités créatives différencieraient-elles de la créativité au sens du management dans les organisations ? » – méritent d'être précisées.

En effet, la lecture de Rancière m'invite à dépasser une simple analyse descriptive ou comparative du monde amateur et du monde organisationnel pour interroger la dimension politique de l'amatorat. Ainsi, il ne s'agit plus seulement de déterminer si l'amatorat en pratique ressemble à du travail créateur, mais de comprendre comment il le subvertit à sa base.

Ainsi, ma première question pourrait être reformulée comme suit : **Qu'est-ce qui fait de la pratique créative amateur une forme subversive de travail ?**

Cette question m'invite à explorer comment l'amatorat, loin d'être une imitation « bas de gamme » du travail créatif professionnel, produit du dissensus. Il s'agit d'examiner comment l'amateur, en s'appropriant des gestes et des pratiques censées n'être accessibles qu'aux artistes, neutralise

radicalement les hiérarchies des compétences et des légitimités. L'enjeu est alors d'identifier les moments où la pratique amateur produit des brèches dans le consensus, où elle fait émerger de nouvelles subjectivités, y compris lorsqu'elle est instrumentalisée à des fins utilitaires.

Ma seconde question devient ainsi : **Qu'est-ce qui, dans ce travail créatif amateur, échappe intrinsèquement à toute possibilité d'assimilation par les logiques managériales ?**

Cette interrogation me pousse à explorer ce qui, dans la pratique amateur, résiste fondamentalement aux tentatives de récupération managériale. Si la critique artiste a déjà été largement absorbée par les organisations néolibérales, comme l'ont montré Boltanski et Chiapello, y a-t-il quelque chose dans l'amatorat qui échapperait systématiquement à cette assimilation ? Est-ce sa gratuité fondamentale, son désintéressement qui défie toute instrumentalisation ? Est-ce sa temporalité ouverte, non soumise aux impératifs de productivité ? Ou est-ce encore sa dimension proprement politique, en tant qu'elle vérifie une égalité des intelligences que les dispositifs managériaux ne peuvent même pas concevoir en raison de leurs présupposés hiérarchiques ?

Ces nouvelles questions ouvrent des perspectives fécondes pour l'enquête. Elles m'invitent à être attentif aux moments où les amateurs, par leurs pratiques créatives, produisent des formes de dissensus qui échappent partiellement aux catégorisations sociologiques et à l'assimilation managériale. Elles m'encouragent à explorer ces brèches où, dans la banalité apparente d'un atelier amateur, s'ouvre soudain la possibilité d'un rapport au travail créatif radicalement différent, d'une expérience esthétique qui n'est plus un privilège, mais devient un lieu de vérification concrète d'une démocratie sensible.

En définitive, l'amateur pourrait apparaître comme une figure éminemment politique, non pas parce qu'il s'engage dans une contestation frontale de l'ordre dominant, mais parce que sa pratique même constitue une démonstration silencieuse que les partages institués des places et des capacités ne vont pas de soi. Son activité créative accueille des brèches qui, sans nécessairement renverser l'ordre dominant, le subvertissent néanmoins de l'intérieur en affirmant sa contingence.

FACE B :
ENQUÊTE EMPIRIQUE

VI- LA PERFORMANCE AMATEURE EN SCÈNES

Comment enquêter sur des pratiques qui échappent aux cadres institutionnels alors même que j'exerce cette thèse dans une institution, académique en l'occurrence ? Comment rendre compte de gestes créatifs, d'affects qui circulent, de brèches qui s'ouvrent et se referment au sein de modestes ateliers musicaux ? Ces questions, qui ont traversé l'ensemble de ma recherche, m'ont conduit à interroger non seulement mon objet d'étude, mais aussi les modalités par lesquelles je tentais de l'appréhender. Car parler d'amatorat dans une thèse implique de questionner simultanément le cadre académique qui entoure l'argumentation. Cette piste commence donc par un petit détour réflexif quant à ma manière de pratiquer la recherche pour ce travail (VI.1).

Cette réflexion sur ma posture de recherche me conduit, dans un second temps, à développer la notion de « scène » empruntée à Jacques Rancière. Cet outil méthodologique me permet de saisir des moments singuliers où un partage du sensible se trouve contesté, où quelque chose d'inattendu surgit et reconfigure momentanément l'ordre évident. La scène devient ainsi à la fois un objet d'analyse et une manière de présenter la recherche (VI.2).

Enfin, j'introduirai la notion de **performance** artistique en contrepoint de l'acception managériale de la performance (VI.3). Là où la performance managériale vise l'optimisation quantifiable, la **performance**³⁷ artistique produit des expériences incarnées qui transforment qualitativement les situations. Cette distinction éclaire les pratiques que j'ai étudiées, ainsi que la démarche d'écriture que j'ai tenté d'adopter en cherchant à performer le terrain dans le texte plutôt qu'à simplement le représenter.

1) Entre l'académique et l'amatorat, une réflexion sur ma pratique de recherche

³⁷ La différence de typographie sert à distinguer visuellement les deux acceptions du mot performance.

Pendant ma recherche, j'ai louvoyé entre plusieurs disciplines y compris artistiques et, à ce titre, ma thèse n'est pas tout à fait ordinaire dans le champ des sciences de gestion. C'est même le moins que l'on puisse dire. Au cours de ma première année de doctorat, lorsque mes nouveaux projets musicaux ont apporté de l'eau au moulin de mes intentions, une évidence s'est imposée : la musique était revenue dans ma vie, non plus sous la forme d'un exutoire mais sous celle d'un potentiel métier que j'imaginai de plus en plus se substituer à mes plans initiaux de carrière d'enseignant-chercheur.

Cette intuition a rapidement relativisé les pressions académiques que je m'étais imposées. Quel groupe se soucierait, après tout, qu'un musicien possède un doctorat ou la mention « (Petitot, 2025) » dans une revue pour l'embaucher et l'inviter à jouer sur scène ? Quelle maison de disque irait imaginer que mon profil intello (quand ça m'arrange) aurait un quelconque lien avec mon potentiel artistique ? Mon parcours académique n'a pas vraiment influencé mon savoir-faire musical. À la rigueur, le premier pourrait presque me desservir pour peu que des directeurs artistiques désapprouvent mes analyses.

Je n'étais ni totalement dans l'académisme et encore moins dans la science, ni complètement libéré des codes et des attentes de ce monde auquel je restais très attaché. En théorie, un doctorat sert à former des futurs professionnels de la recherche ou des praticiens experts d'un domaine, mais pas des intermittents du spectacle... Et pourtant, je connaissais quelques doctorants qui s'adonnaient à des thèses par passion : une collègue de laboratoire avait entamé et terminé sa thèse en tant que retraitée, des artistes aux carrières brillantes avaient décidé d'en écrire une sur le tard et il est déjà arrivé que des doctorants finissent par bifurquer vers des métiers manuels à l'issue du diplôme.

Le parti-pris d'une recherche artistique est donc moins le choix hasardeux d'une brebis égarée à l'université qu'une démarche que j'ai souhaité explorer en assumant ses paradoxes. Car c'est précisément dans l'attitude combinée de l'académique et de l'amatorat (mais pas de l'académisme et de l'amateurisme !) que se joue peut-être une dimension « critique » de ma thèse. Loin de moi l'idée d'en défendre le modèle : ma trajectoire étant un peu insolite, le travail que je présente n'est ni un exemple à suivre ni un exemple à ne pas suivre, mais bien une proposition décalée. D'ailleurs, ce type d'approche ne peut se prétendre légitime qu'en acceptant d'être complémentaire à d'autres.

J'étais dans une situation spéciale, pour ne pas dire chanceuse. En effet, j'ai trouvé en ma directrice de thèse une alliée qui voyait dans mon rapport à la musique une richesse potentielle plus qu'un à-côté exotique de mon parcours. Elle m'a offert la liberté d'entreprendre cette recherche sans

l'assujettir aux impératifs immédiats de publication ou d'accumulation de lignes sur un CV. Ce soutien non fonctionnaliste m'a libéré de la pression considérable que je m'étais imposée en début de thèse, avant que la musique ne revienne *crescendo*. Cette position, qu'on pourrait voir comme un privilège (et elle l'est sans doute), m'a offert la possibilité de questionner notre pratique de recherche tout en conservant une exigence de rigueur : que cherchons-nous vraiment à accomplir à travers nos travaux ? Comment préserver l'étonnement et la curiosité qui nous ont initialement conduits vers ce chemin quand les injonctions productives se font toujours plus pressantes même à la fac ? Comment habiter un espace où recherche et création artistique s'alimentent mutuellement ?

À vrai dire, je crois que quelque chose échappe toujours au positivisme, aux méthodes scientifiques basées sur les modèles statistiques et même aux analyses distanciées des faits et des discours. Malgré la nécessité et la robustesse de ces dernières, il me semble qu'on ne peut comprendre entièrement les phénomènes organisationnels, notamment ceux impliquant une dimension esthétique et affective, sans accepter d'être soi-même affecté.

Pour ma première rencontre avec les musiciens amateurs dont les pratiques allaient innover ma recherche, j'avais préparé un guide d'entretien, des catégories d'analyse, tout l'attirail méthodologique que je connaissais. Et puis, confronté à leur passion, à leurs gestes, à la matérialité de leur pratique, j'ai ressenti l'insuffisance radicale de ma démarche (j'y reviendrai plus loin). Après ces premières rencontres où un fossé nous séparait, j'ai décidé de poser mon carnet et de « faire » avec eux, d'engager mon corps, de m'exposer et d'assumer une forme de vulnérabilité.

Cette expérience m'a convaincu que « se laisser affecter signifie un double mouvement : d'une part s'y exposer pour la percevoir de tous nos sens, de la façon la moins médiatisée possible, dans ses effets corporels, émotionnels et cognitifs ; d'autre part, de réfléchir cette expérience pour tenter d'en penser les implications et le contexte politique » (Moriceau et al., 2022, p. 60). Ce double mouvement (exposition sensible et réflexion) a rythmé ma recherche. Pour autant, je ne crois pas avoir abandonné la rigueur analytique pour une sorte de divagation nébuleuse, mais je reconnais bien volontiers que ce travail est passé par de l'immersion, une acceptation d'être touché, déstabilisé, transformé par l'objet étudié.

La difficulté, bien entendu, fut la traduction de cette expérience affective en langage académique. Je voulais rendre compte de cette dimension sensible sans la dénaturer, sans la réduire à des catégories qui en effaceraient la singularité. L'écriture scientifique conventionnelle, les typologies et

les représentations statiques me semblaient assez inadéquates pour capturer la nature dynamique, fluide et ambivalente des affects qui circulent dans les pratiques amateurs. En effet, la représentation académique traditionnelle tend à figer ce qui est en mouvement, à restituer ce qui est complexe, à rationaliser ce qui relève aussi des émotions. Il arrive également qu'elle place le chercheur dans une position surplombante, comme si celui-ci pouvait s'extraire du phénomène qu'il observe.

Lors d'une présentation en séminaire où j'étais revenu sur mes premiers résultats, j'avais soigneusement catégorisé des pratiques, identifié des logiques d'action, créé un modèle explicatif qui me semblait cohérent. Et pourtant, j'ai éprouvé une déception à l'issue de ma prestation. Quelque chose d'essentiel s'était évaporé dans cette mise en ordre. Je n'avais pas su restituer la vitalité des pratiques, leur caractère parfois contradictoire, la joie qui les animait, les tensions qui les traversaient. Bref, une bonne partie de ce qui faisait leur texture si particulière manquait à l'appel. L'exercice d'exposé et de synthèse n'était pas complètement raté en soi, mais je ne pense pas avoir su transmettre alors « l'esprit » du terrain.

Cette expérience m'a fait prendre conscience des limites d'une approche trop rapidement représentationnelle : « La représentation, si elle vient trop tôt, risque de laisser filer les aspects dynamiques et contagieux des affects, leurs effets non linéaires, leurs façons de faire interagir corps et pensée, socialité et intimité. » (Moriceau et Paes, 2013, p. 371). Les affects ne se laissent pas facilement enfermer dans nos cadres conceptuels. Ils débordent, contaminent, transforment tant le chercheur que son objet. Dès lors, comment proposer une écriture académique qui ne trahisse pas l'expérience vécue ? Où trouver équilibre entre la nécessité d'une certaine rigueur analytique et le désir de rendre compte de la dimension sensible et affective d'un phénomène ?

L'amatorat comme perspective critique ?

C'est pourquoi la notion d'amatorat peut s'appliquer non seulement à mon objet d'étude, mais aussi à ma démarche. L'amateur, au sens étymologique, est celui qui aime. Sa pratique n'est pas d'abord guidée par des impératifs de productivité ou de performance, elle tient à l'attachement, à la passion, au désir. Cette attitude à l'égard de la recherche me semble précieuse pour repenser nos pratiques.

J'ai d'ailleurs essayé d'adopter une écriture empreinte de cette posture amateur. Elle cherche à préserver la dimension affective de l'expérience tout en la soumettant à un travail de réflexion. Pourtant, je reconnais et accepte aussi sa propre incomplétude, sa partialité, sa situation. Elle ne prétend pas épuiser le sens de ce qu'elle décrit mais cherche plutôt à ouvrir des possibilités d'interprétation, à inviter le lecteur à expérimenter le propos et éventuellement à le percevoir différemment de ce que j'aurais anticipé.

Dans l'esprit du régime esthétique chez Rancière, on en revient à l'idée que le lecteur fait son propre miel avec ce qui lui est présenté. Certes, lui, parlerait plutôt de braconnage ou de tactique lorsque le sens imposé par le texte se personnalise à la lecture. Ainsi, cette forme d'écriture ne revendique pas des interprétations définitives, mais propose une rencontre, invite au dialogue. Cela implique d'accepter une certaine vulnérabilité, l'écriture devenant le lieu où le chercheur s'expose et assume sa subjectivité non plus comme un obstacle à surmonter mais comme la sève de sa recherche. Il s'agit de prendre au sérieux l'idée que nous sommes, en tant que chercheurs, toujours déjà impliqués dans ce que nous étudions, affectés par cela même que nous tentons de comprendre.

Cette réflexion m'amène à positionner l'amatorat comme une posture critique potentiellement féconde en sciences de gestion. Il ne s'agit pas d'un amateurisme qui serait synonyme de dilettantisme ou de faible exigence, mais d'un amatorat qui préserve le désir au cœur d'une pratique professionnelle. Qui plus est, les sciences de gestion sont dominées par une conception instrumentale de la connaissance. La valeur d'une recherche s'y mesure souvent à sa capacité à produire des savoirs directement applicables, à améliorer la performance des organisations, à résoudre des problèmes définis par les acteurs dominants du champ (Verstraete, 2007). Cette orientation fonctionnaliste, si elle a sa légitimité propre, tend cependant à restreindre notre imagination théorique et politique.

D'ailleurs, je ne sais pas vraiment quelle autre discipline aurait pu m'accueillir pour écrire cette thèse... La méthode n'aurait certainement pas convenu à la sociologie ou aux sciences politiques, et encore moins à l'économie. Il ne s'agit pas non plus de philosophie ou d'histoire de l'art. Des

revues, à l'instar d'un récent numéro de *Communication* intitulé « Dramaturgies du réel³⁸ » montrent que des chercheurs en sciences humaines et sociales peuvent se retrouver autour des arts. Mais avant de s'être autorisés ce pas de côté, ces derniers ont dû faire leurs preuves dans une discipline forte. Sinon, il y a bien les *studies* anglo-saxonnes qui portent plutôt sur des objets d'études et autorisent des regards transdisciplinaires. Peut-être que mon travail aurait trouvé sa place dans les *practice based studies*, les *performance studies* ou les *popular music studies*. Mais en France, c'est bien aux champs des perspectives critiques en management et des approches esthétiques de l'organisation, et donc aux sciences de gestion, qu'il m'a semblé pouvoir contribuer.

Comme le soulignent Fournier et Grey (2000), une recherche véritablement critique devrait « remettre en question l'alignement entre la connaissance, la vérité et l'efficacité » (libre traduction, p. 17). Il s'agit de s'intéresser à ce qui est fait au nom de la performance plutôt que de contribuer aveuglément à renforcer les logiques dominantes. Car l'amateur n'est pas soumis aux mêmes impératifs de production et d'évaluation que le professionnel. Sa pratique peut advenir dans les marges, explorer des chemins de traverse, s'attarder sur des questions apparemment sans utilité immédiate. Cette liberté relative lui permet d'avoir un regard décalé, de poser des questions dérangementes, de remettre en cause ce qui semble aller de soi. L'amatorat en recherche implique ainsi de préserver un rapport non instrumental au savoir, de cultiver une forme d'indiscipline créative face aux normes dominantes du champ.

Il consiste à garder vivante la question du « pourquoi nous faisons cela ? » au cœur de nos pratiques académiques. Cette question n'a pas de réponse définitive. Elle doit être constamment reformulée, remise en jeu dans notre pratique quotidienne. Et c'est précisément ce questionnement permanent qui peut préserver notre capacité d'étonnement et de découverte, notre disponibilité à être surpris par le monde que nous étudions. Cette attitude m'a naturellement conduit à m'intéresser à des pratiques à l'orée des organisations formelles. Non pas que les amateurs soient plus « authentiques » ou « purs » que les professionnels, mais peut-être cultivent-ils une forme de désintéressement radical vis-à-vis des injonctions productives.

L'amateur qui s'engage par passion, sans viser d'abord la reconnaissance institutionnelle ou le succès commercial, privilégie un certain rapport au temps, au corps, à la matière qui contraste avec les

³⁸ « Dramaturgies du réel. Entre art et sciences humaines et sociales » (2025). *Communications*, (116).

logiques d'efficacité qui structurent la vie ordinaire au travail. Sa pratique, même lorsqu'elle ne se veut pas explicitement politique, contient une critique implicite des valeurs dominantes.

C'est précisément cette dimension que ma recherche tente d'explorer. Ces pratiques ordinaires et liminaires, ces façons alternatives de s'engager dans le monde, peuvent-elles nous aider à imaginer d'autres manières de produire et d'être ensemble ? Peuvent-elles nourrir une critique des logiques managériales qui peuvent parfois sembler oppressantes ? Je rejoins ici les chercheurs qui ont défendu des formes ludiques, créatives et alternatives de connaissance (Adler et al., 2007 ; Reinhold, 2017). L'art, tant comme forme de connaissance que comme mode spécifique d'action, offre des ressources précieuses pour renouveler notre pensée critique.

Au fond, je tente d'explorer à mon échelle et avec mes armes la possibilité d'une autre pratique académique, qui ne renoncerait pas à la rigueur intellectuelle mais qui refuserait de sacrifier la dimension sensible et affective de la connaissance sur l'autel d'une objectivité illusoire ou d'une performativité étroitement définie. Forcément, cette aventure est ambiguë, puisqu'elle s'inscrit dans le cadre même des institutions qu'elle questionne. Une thèse reste une thèse, avec ses exigences formelles, ses rituels d'évaluation, son insertion dans des traditions disciplinaires. Je ne prétends pas échapper miraculeusement à ces carcans, j'entends plutôt les habiter de manière réflexive, en cultivant une forme d'indiscipline à l'intérieur même de la discipline.

J'ai tenté de rester dans l'esprit d'un « art de faire » (la tactique au sens de Certeau) de la recherche. Ni complètement dedans, ni complètement dehors, mais dans cet espace mitoyen, inconfortable et potentiellement fécond. Évidemment, je ne souhaite en aucun cas promouvoir une forme de relativisme épistémologique où « tout se vaudrait », ni prôner une université faite « uniquement d'amateurs ». J'espère contribuer sans emphase à élargir la brèche ouverte par toutes celles et ceux qui militent depuis longtemps pour davantage de réflexivité sur nos pratiques, davantage d'attention aux dimensions affectives et aux conséquences politiques de notre travail.

Quand les conditions de faisabilité sont réunies, la thèse peut devenir un temps d'exploration des possibilités et des limites de la démarche, un lieu d'expérimentation où tester d'autres formes d'écriture et d'autres rapports au savoir. Elle devient alors un espace où la tension entre l'académique et l'amatorat devient productive, génératrice de questionnements. Peut-être devons-nous préserver le « désir de savoir » à l'origine de toute recherche. Au fond, qu'est-ce qui, en premier lieu, nous pousse à entreprendre un long et laborieux travail de thèse, sinon une forme

d'amour, amour de la connaissance, amour du questionnement et de la complexité ? C'est du moins ce que j'ai humblement tenté de faire dans ce travail, à mon échelle, avec ses réussites partielles et ses inévitables écueils.

Pour une pluralité de régimes dans les pratiques intellectuelles

Il demeure une certaine étrangeté à écrire une thèse sur l'amatorat, tout en tentant de l'incarner dans sa propre pratique de recherche. Qui s'amuserait à danser en expliquant la danse, ou à peindre en dissertant sur la peinture, sinon un enseignant ? Afin de défendre ce parti pris, je plaiderais pour une diversification des registres d'expérience – où « régimes », pour emprunter un mot rancien – présents dans nos pratiques quotidiennes.

L'art par exemple, relève principalement du régime esthétique, celui de la suspension du jugement, de l'indétermination du sens, de la libre circulation entre actif et passif. La pratique sportive quant à elle, mobilise avant tout un régime qu'on pourrait qualifier de kinesthésique, puisque le corps y devient le lieu privilégié de la connaissance et de l'expression. De son côté, la pratique du soin recèle un régime qu'on pourrait dire empathique, car fondé sur la résonance avec l'autre et l'attention à sa vulnérabilité. La pratique de la foi pour sa part, convoque un régime mystique, celui de l'abandon et de l'ouverture à ce qui dépasse l'entendement. S'agissant de la pratique intellectuelle, elle s'inscrirait plutôt dans un régime cognitif, animé par l'analyse, la déduction, et la recherche de cohérence logique. Et nous pourrions en envisager tant d'autres...

Mais voilà, aucune de ces pratiques n'appartient à un régime unique. Elles sont toujours traversées, habitées par d'autres régimes. Et c'est précisément là qu'entre en jeu l'amatorat, où le régime esthétique est sans doute prépondérant.

Dans le cadre de ma thèse, pratique intellectuelle s'il en est, un régime cognitif aurait dû logiquement dominer. Analyser, conceptualiser, démontrer, conclure, voilà ce qui est attendu d'une recherche scientifique. Or, en choisissant d'incorporer une passion dans cette démarche, j'ai aussi intégré de l'esthétique dans une pratique qui n'y était pas complètement prédisposée. Loin d'être ornemental, je crois que ce choix a changé la nature de ma thèse puisqu'il y a introduit une forme de suspension qui n'est guère étrangère à l'activité artistique elle-même.

Concrètement, cela implique d'accepter que certaines questions restent ouvertes non par défaillance méthodologique, mais par fidélité à la complexité du réel et par réceptivité à d'autres régimes d'expérience qui entourent ce réel. Cela implique de cultiver une certaine flânerie intellectuelle, de laisser place à l'inattendu, de goûter la beauté d'une observation autant que sa justesse. C'est aussi permettre au texte de respirer, à la pensée de vagabonder, au chercheur de s'émouvoir de ses découvertes sans que cette émotion soit immédiatement convertie en argument.

Si cette attitude peut sembler débonnaire de prime abord, elle répond en fait à une inquiétude concernant la monotonie des régimes entourant nos vies professionnelles. En effet, en s'éprouvant majoritairement à travers un seul régime d'expérience, ces activités quotidiennes tendent à réduire notre périmètre sensible.

Un tel danger se conçoit aisément pour le travail manuel à la chaîne, par exemple, qui dilue une grande partie du temps de la vie dans le seul registre mécanique et répétitif, étouffant les dimensions créatives, relationnelles et contemplatives de l'existence. Mais le travail intellectuel est-il vraiment prémuni face à ce risque, fût-il apparemment plus émancipateur ?

Le travail de la recherche peut obstruer, lui-aussi, un certain nombre de régimes que nous pourrions légitimement envisager de cultiver. Sans aller jusqu'à parler d'aliénation, le tout-cognitif n'est-il pas susceptible d'atrophier d'autres modalités d'existence ? Les troubles de santé mentale dont sont victimes beaucoup de doctorants ne sont pas uniquement dus à une paupérisation de l'université plaçant un certain nombre d'apprentis chercheurs à l'avant-garde d'un précaire intellectuel, mais tiennent aussi au surmenage et au débordement du travail de la pensée sur bien des pans du quotidien, fragilisant l'équilibre entre vie personnelle et vie professionnelle³⁹.

Le problème n'est évidemment pas de « trop penser », le travail de la pensée étant par définition infini et sans doute moins pénible physiquement que bien d'autres formes de labeur. Mais est-ce pour autant émancipateur que d'occuper la pensée en permanence ? L'activité de recherche ne gagnerait-elle pas à laisser une plus grande place à d'autres régimes alors que la profession sollicite surtout le cognitif, lui-même compressé par de plus en plus de tâches répétitives ?

³⁹ Selon une étude menée par le *Département of personnel management, work and organizational psychology* de l'université de Ghent en Belgique (2021), déjà avant la Covid-19, environ un tiers des doctorants présentaient des risques en matière de santé mentale, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0048733317300422> consulté le 10/09/2025.

Évidemment, cette réserve ne procède pas d'un anti-intellectualisme, bien au contraire. Elle naît même d'un souci de préservation de la richesse intellectuelle. Une pensée qui ne se nourrirait que de pensée ne risquerait-elle pas de tourner à vide, de perdre contact avec les autres dimensions de la vie qui l'inspirent et la renouvellent ? Il se pourrait qu'une recherche purement cognitive coure le risque de l'assèchement, de la technicisation excessive, de l'oubli de ce qui fait la saveur et le sens de la connaissance.

Ainsi, conduire une thèse avec une attitude d'amatorat revient à faire de la recherche comme on pratique une passion, et à moins subir l'accélération qui comprime de plus en plus le temps académique. Accepter la maturation lente, la digression féconde, l'attention flottante qui laisse venir les idées plutôt qu'elle ne les forces, telle en serait la modeste ambition.

2) Mettre l'enquête en scène

La scène comme rupture d'un certain partage du sensible

Comme je l'annonçais plus haut, observer les pratiques amateurs m'a conduit à dévier des méthodologies conventionnelles. Comment saisir des moments fugaces où quelque chose d'inattendu comme une brèche surgit, où certains prennent la parole par attachement et non par expertise, où d'autres pratiquent un art sans se hisser au niveau de la maîtrise professionnelle ? Comment rendre compte de ces instants où l'ordre normal vacille, où il y a une turbulence dans ce qui semblait aller de soi ? C'est précisément pour répondre à ces questions que la notion de scène proposée par Rancière (2011, 2018) me semble prometteuse.

La scène, cette « petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées » (Rancière, 2011, p. 12) n'est pas simplement un lieu physique où se déroulerait une action. En effet, on ne parle pas ici de la scène-institution, celle du concert ou du théâtre, par exemple. Dans notre cas, la scène désigne plutôt un moment singulier où une configuration sensible (c'est-à-dire une manière d'être, de voir, de dire, de faire...) se trouve réorganisée. Dans *Aisthesis* (2011), Rancière nous relate des événements, des performances et des objets sous la forme de scènes, dans le but de montrer comment ceux-ci sont « senti[s] et pensé[s] comme art, mais aussi comme une proposition d'art et une source d'émotion artistique singulières, comme une nouveauté ou une révolution dans l'art, voire comme

une manière de sortir l'art de lui-même » (ibid., pp. 11-12). Ces scènes donnent à voir l'irruption d'une parole ou d'un geste qui vient troubler une assignation des corps et des voix.

Chez des amateurs, la scène peut être comprise comme ce moment où la grande machine reproductive du quotidien, celle où nous sommes requis par la nécessité des devoirs sociaux et moraux, est mise en pause. Ainsi, il faut en revenir au partage du sensible, celui qui définit une distribution implicite des places, des temps et des formes d'activité et qui détermine la manière dont un commun se prête à la participation des uns et des autres⁴⁰. Tout se joue autour de l'esthétique.

Ce que j'appelle « "Esthétique" » est le nom de la catégorie qui, depuis deux siècles, désigne en Occident le tissu sensible et la forme d'intelligibilité de ce que nous appelons "l'Art" » (Rancière, 2011, p. 9). Autrement dit, c'est « le mode d'expérience selon lequel, [...] nous percevons des choses très diverses par leurs techniques de production et leurs destinations comme appartenant en commun à l'art » (Rancière, 2011, p. 10). L'esthétique structure plus largement notre expérience sensible du monde, déterminant comment la réalité nous apparaît, comment les situations nous affectent, comment les paroles résonnent. Il s'agit donc d'une manière d'expérimenter de l'art à l'intérieur du champ artistique mais aussi à l'extérieur du champ de ce qui est normalement considéré comme relevant de « l'Art ». Il y a « l'Art » comme catégorie historique et située avec ses divisions. Je préfère toutefois parler « d'Art » comme d'une expérience esthétique qui peut effectivement se jouer avec les objets classiques de l'Art (cinéma, musique, peinture, littérature...), mais pas seulement...

Une scène est donc un moment esthétique où les actes des sans-part se font potentiellement parole aux yeux de ceux qui, d'ordinaire, ne veulent pas les entendre. Quelque part, la scène est un lieu d'interruption des discours qui se réclament du consensus. Ainsi, la scène fait le lien entre une performance et une transgression. Il y a scène quand quelque chose ne se passe pas comme prévu, quand le rituel anticipé échoue, quand la performance annoncée est déjouée par un événement inattendu ou glisse vers le non-événement.



⁴⁰ Rappelons que le partage du sensible établit simultanément un commun partagé et des parts exclusives. Il définit ce qui est visible ou invisible, audible ou inaudible, dicible ou indicible dans un espace-temps donné. Ce partage n'est jamais neutre ni naturel, mais profondément politique, même lorsqu'il se présente sous les dehors de l'évidence. Il détermine qui peut participer au commun et selon quelles modalités, qui a voix au chapitre et qui en est exclu, qui est visible et qui reste invisible.

Interlude 5 : La novice qui envoya valser les conventions

L'an passé, j'ai assisté à une jam dans un bar-club de musique où chaque semaine un collectif accueille la jeune scène néo-soul francilienne, la plupart des musiciens en présence venant d'excellents conservatoires et autres écoles de jazz. Ce soir-là, l'événement suivait son cours habituel, avec ses codes implicites définissant qui pouvait monter sur l'estrade et comment il convenait de jouer. En l'occurrence, une inscription sur liste d'attente suffisait, mais seuls les plus confiants en leurs capacités osaient franchir le pas au vu du niveau assez intimidant (je suis moi-même resté en retrait).

Or, à un moment donné, une chanteuse débutante, visiblement peu familière des conventions du lieu, a grillé la priorité à tout le monde sans le savoir et s'est emparée du micro. Dans la confusion et le bruit, les musiciens ont commencé à jouer la grille avant que l'animateur de la jam n'ait eu le temps de remettre les choses en ordre. Tant pis pour l'imprévu, les improvisateurs sont coutumiers du fait. Toutefois, en plus de s'être imposée spontanément, la jeune chanteuse a assez rapidement monopolisé l'espace mélodique, ne laissant aucune place aux solos des autres instrumentistes qui tentaient de s'exprimer. On voyait bien qu'elle ne comprenait pas les signaux de communication non verbale tant elle semblait savourer sa prestation vocale (très juste d'un point de vue technique, soit dit en passant). Je crois qu'elle se sentait un peu « star » à l'idée de chanter en public pour la première fois, mais elle ne savait simplement pas qu'en jazz, chacun devait avoir son chorus, son moment.

Cet instant a provoqué un malaise palpable. Il y a eu un flottement. L'ordre tacite, les conventions, les règles du jeu, les politesses avaient volé en éclat. Tout cela était suspendu pendant quelques minutes, le temps de la performance.

Après coup, la chanteuse a eu droit à un remontage de bretelles assez sévère, saupoudré de leçons de vivre-ensemble de la part de l'organisatrice qui était chanteuse de jazz professionnelle – elle. Aurait-elle fait preuve de plus de bienveillance si elle avait su que cette tentative inopinée était une grande première ? J'imagine que cet incident avait été interprété par la néophyte comme un pas qu'elle n'avait jamais osé franchir jusqu'alors. C'était « son moment de gloire ». Pour le public mélomane, c'était vraisemblablement un « moment troublant mais sympathique ». Pour les musiciens, c'était apparemment perçu comme une « spoliation égoïste des solos ». Enfin, l'organisatrice semblait y voir, quant à elle, un genre « d'insulte éhontée au standing de la jam ».

Cette description est un exemple de scène, un moment d'émergence d'une nouvelle configuration du sensible, une redistribution momentanée des places et des capacités. Cet événement a fait apparaître un dissensus, un conflit sur ce qui peut être perçu, sur ce qui compte comme parole significative, sur qui peut être reconnu comme légitime à se présenter face au public. Quelle est la forme de cette transgression, à quoi la reconnaît-on ? Le temps habituel de la jam, avec sa liste d'attente, sa progression attendue, ses solos attribués selon un ordre tacite, a été suspendu. L'espace sonore a été entièrement occupé par la débutante. Ainsi, la chanteuse a fait irruption dans l'ordre policé en perturbant le cérémonial. Elle a rendu audible ce qui ne devait pas être entendu et a contesté, sans le vouloir, ce qui se présentait comme nécessaire et incontestable. Dès lors, il me semble qu'une scène présente trois caractéristiques :

- Elle délimite un espace-temps qui se détache du cours ordinaire des choses. Elle instaure une forme de pause dans la continuité d'une expérience. Elle engendre une coupure dans le flux continu des événements.
- Elle implique également une nouvelle mise en visibilité : elle fait apparaître quelque chose qui, littéralement, n'existait pas auparavant dans le champ du perceptible.
- Enfin, elle implique une forme de parole ou d'expression qui excède les cadres habituels du discours et rompt avec la démarche explicative. Une scène fait entendre une voix qui ne devait pas être audible comme parole articulée, comme discours signifiant.

En somme, la scène est le lieu du dissensus puisque ses protagonistes y perçoivent tous un même événement, mais de façon dissensuelle. C'est d'ailleurs dans cette mésentente, dans cette possibilité de contester un partage du sensible et d'en proposer un autre comme égal en droit, que réside selon Rancière la possibilité d'une émancipation. Une scène émerge précisément lorsqu'une parole ou un geste fait irruption dans le consensus, revendiquant une égalité que ce dernier dénie en pratique. Il s'agit plus fondamentalement d'un décalage du sensible à lui-même, d'une transformation de ce qui peut être vu, entendu, ressenti.

La méthode de la scène

La scène devient ainsi non seulement un objet d'analyse, mais aussi une forme de la pensée. Elle « assure d'emblée une fonction que l'on peut dire épistémologique » en interrompant la logique de l'explication (Rancière, 2018, p. 11). Plutôt que de subsumer les pratiques amateurs sous de grandes catégories ou de les analyser à partir d'un cadre théorique surplombant, j'ai cherché à identifier et à explorer des scènes où ces pratiques produisaient une forme de déplacement du

sensible. Cela a requis une attention particulière à la singularité des situations, à leur texture matérielle, à la manière dont elles affectent un tant soit peu, aussi bien les participants que l'observant :

« Le choix de la scène est le choix d'une singularité, avec l'idée qu'un processus se comprend toujours à partir de l'approfondissement de ce qui est en jeu dans cette singularité plutôt qu'à partir d'un énoncé infini de conditions. Dans le concept de scène, il y a une certaine idée de la temporalité discontinue, le choix d'un certain mode de rationalité : on pense que dans l'épaisseur d'un événement singulier on peut lire l'ensemble des liens et des enjeux qui définissent une singularité politique, artistique ou théorique » (Rancière, 2018, p. 12).

L'amateur, par sa position même, entretient un rapport complexe au partage consensuel du sensible face aux objets qui l'animent. Ni tout à fait dedans (comme le professionnel légitime), ni tout à fait dehors (comme celui qui serait totalement étranger au champ), il occupe un espace intermédiaire qui lui permet potentiellement de perturber les règles du jeu. Dans mes observations de terrain, j'ai voulu être attentif à des moments où des tactiques d'amateurs produisaient de tels soubresauts. Je n'y voyais jamais des contestations explicites, mais plutôt des gestes, des ruses au coup par coup et autres petits « hold-up » plus ou moins volontaires qui déplaçaient les lignes de partage entre ce qui est considéré comme significatif et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est reconnu comme une expression légitime et ce qui est relégué au domaine de l'insignifiant.

Ainsi, la rationalité d'une scène se rapproche de la rationalité d'une scène de théâtre (comprendre ici le théâtre comme « lieu de dramaturgie et d'intrigue » et non comme « l'institution théâtrale »). Les scènes seraient presque des micro-instances théâtrales, où la théâtralité serait « la construction d'un autre univers d'apparences : le fait de faire apparaître ce qui n'apparaissait pas, ou de faire apparaître autrement ce qui apparaissait selon un certain mode de visibilité et d'intelligibilité » (Rancière, 2018, p. 14).

Le reste se joue dans la manière de rendre compte des scènes. Comment les décrire sans les réduire aux illustrations d'un argumentaire théorique ? Comment restituer leur singularité sans les dissoudre dans des généralités abstraites ? Comment préserver leur puissance de perturbation dans l'écriture même de la recherche ?

C'est ici que la méthode de la scène rejoint mon questionnement sur le statut de l'écriture académique. Si la scène est ce moment où un partage du sensible se trouve contesté, alors l'écriture

de la recherche critique pourrait elle-même tenter de produire de tels moments. L'idée n'est pas simplement de décrire des scènes, mais d'en re-créer par le texte, pour en faire éprouver une teneur sensible au lecteur. Dans une perspective d'écriture performative, l'ajout de détails qui échappaient pourtant à mes efforts de mémorisation et à mes enregistrements du terrain (lumières, sons, gestes, sensations...) est voué à reconstituer des atmosphères pour faire revivre au lecteur l'épaisseur affective et matérielle de ces micro-événements sans les édulcorer pour autant. D'une certaine manière chez Rancière, la méthode de la scène consiste à « mettre en scène » et à « dramatiser » les concepts pour performer un travail de la pensée. Dans mes descriptions, les éléments qui pourraient sembler trop précis pour être vrais (la luminosité exacte d'un éclairage, l'intonation particulière d'une voix, la vitesse d'une mimique) ne relèvent pas d'une prétention à l'exactitude documentaire, mais participent d'une stratégie d'écriture visant à expliciter ce que j'appellerais l'*intelligibilité sensible* des situations observées. Ces détails, parfois reconstitués, parfois extrapolés à partir d'indices ténus, ne trahissent pas la vérité du terrain mais tentent au contraire de le re-performer.

Car l'expérience vécue de la recherche est aussi faite de micro-perceptions, qui échappent largement aux dispositifs traditionnels de collecte de données. Cette couche infraconsciente de l'expérience porte pourtant en elle des savoirs clés sur les situations observées : la manière dont se négocient les rapports de force, dont s'incarnent les hiérarchies, dont se transmettent les affects. L'ajout de détails sensoriels dans l'écriture constitue alors une tentative de restituer ces savoirs incorporés en les rendant accessibles à l'expérience du lecteur. La démarche suppose d'assumer pleinement le caractère construit de toute description ethnographique. Plutôt que de masquer cette construction sous les oripeaux de l'objectivité, il s'agit de la mettre au service d'une réalité d'un autre ordre : celle qui émerge lorsque l'écriture parvient à faire résonner chez le lecteur l'épaisseur affective du réel observé. En ce sens, la fidélité au terrain ne réside pas dans la conformité littérale aux données collectées, mais dans la capacité du texte à transmettre ce que ces données portaient de potentialités sensibles et critiques.

3) Performance artistique

Si la scène est le lieu d'un autre partage du sensible, la performance est une modalité d'action efficace pour produire la scène. Mais que signifie exactement « performer » dans un contexte artistique ?

La richesse du mot tient d'abord à sa polysémie. Dans son usage managérial, la **performance** renvoie à une mesure d'efficacité, à un système de routines productives quantifiables et optimisables. Mais dans le champ artistique, la **performance** désigne un acte incarné, une mise en jeu du corps dans une expérience singulière qui vise à produire des effets, tout en échappant aux logiques instrumentales. Comme le souligne Emilie Reinhold (libre traduction, 2017, p. 70) : « Alors qu'un artiste réalisant une **performance** réalise quelque chose d'exceptionnel et d'audacieux, un manager conçoit la **performance** comme une productivité qui peut être mesurée et améliorée. S'il s'agit d'une action d'un côté, il s'agit d'un système de routines productives de l'autre. »

Pourtant, cette opposition apparente n'est pas sans connexion car, dans les deux cas, la **performance** renvoie à une forme d'efficacité, à une capacité à produire des effets : « le sens du mot **performance** est lié à l'efficacité dans les deux domaines de l'art et du management, ce qui rend un dialogue théorique tout à fait possible » (Reinhold, 2017, libre traduction, p. 75). C'est justement cette efficacité ou « performativité », repensée en dehors des logiques instrumentales et quantitatives du management, qui m'intéresse dans le concept de **performance** artistique.

Le corps affecté et affectant : l'incarnation au cœur de la **performance**

La **performance** artistique a pour particularité d'être incarnée. Contrairement à la vision managériale de la **performance** qui tend à abstraire les corps pour ne retenir que des indicateurs quantifiables, la **performance** artistique est aussi celle du corps. Le corps n'y est pas seulement un instrument au service d'une production, il y est aussi le lieu à partir duquel l'expérience émerge et se donne à sentir. Comme j'ai pu le vérifier dans mon enquête, l'efficacité d'une **performance** ne tient pas principalement au message qu'elle véhiculerait, aux significations qu'elle articulerait clairement ; elle tient également à sa capacité à produire des affects, à transformer l'état sensible d'une situation.

Les **performances** des amateurs ne produisaient pas nécessairement des discours cohérents et élaborés, mais participaient d'atmosphères affectives et généraient des intensités sensibles qui transformaient qualitativement l'expérience des parties prenantes. Bien-sûr, cette primauté de l'affect sur la signification ne veut pas dire que les **performances** artistiques sont toujours dépourvues de cognition ou de narration. C'est pourtant précisément par le détour de l'affect, par

cette mise en jeu des corps, qu'elles peuvent nous faire penser autrement, nous faire percevoir ce que nos habitudes nous empêchent de voir.

Ainsi, la **performance** amateur peut être envisagée comme une scène où des savoirs et des attachements, qui n'ont qu'une place marginale dans l'ordre institué, peuvent s'exprimer et s'inventer. D'autres manières d'être, de voir et de faire y deviennent spontanément possibles. Contrairement à de l'art se revendiquant « militant » ou « engagé », ces **performances** amateurs ne nous disent pas ce qu'il faudrait penser, mais nous invitent à expérimenter d'autres manières de sentir, de percevoir, d'être affecté.

La performance *ethnography* plutôt que la représentation

Le fait que la performance soit une production d'expérience et non une représentation (soit l'imposition d'une interprétation) nous invite à pratiquer l'enquête sous la forme d'une **performance ethnography** (Denzin, 2003). L'idée de cette méthode est que l'étude d'une culture ou d'un phénomène n'a pas à être analysé ou décodé mais plutôt performé dans le texte afin d'y exposer le lecteur. L'approche répond à une double problématique en sciences sociales, à savoir l'incapacité des chercheurs à restituer précisément l'expérience vécue par les autres, et par conséquent leur difficulté à parler au nom de ces derniers. Ainsi, la **performance ethnography** vise moins à représenter une réalité objective qu'à provoquer une résonance affective (et pas seulement cognitive) chez le lecteur en évoquant l'expérience à travers la voix du chercheur. Dans ce cas, la recherche ne consiste plus à interroger les personnes enquêtées, à interpréter et représenter leurs dires, mais à faire avec eux tout en re-performant le terrain dans l'écriture.

Plutôt que de me limiter à observer et à analyser les pratiques amateurs depuis une position extérieure, j'ai cherché à m'y impliquer corporellement, à les vivre. Il ne s'agissait pas d'effacer toute distance critique, mais de reconnaître que cette distance ne peut être absolue, que le chercheur est toujours déjà impliqué dans ce qu'il étudie, affecté par cela même qu'il tente de comprendre. Ainsi, dans l'écriture, j'ai tenté de ne pas simplement représenter les pratiques comme des objets à décrire et à analyser. J'ai voulu recréer des scènes susceptibles de faire travailler des affects chez le lecteur.

Au demeurant, peut-on vraiment rendre compte des gestes qui modèlent une **performance** sans les réduire à des fonctions nettes, sans imposer une interprétation figée ?

Cette question engage une discussion sur ce qu'est la connaissance, sur ce que peut être une recherche rigoureuse. Elle nous invite à repenser les liens entre affect et cognition, entre expérience et analyse, entre implication et distanciation : « Observer une performance artistique de manière exhaustive n'est pas une tâche facile [...] La perception humaine est limitée et il est impossible d'enregistrer ou de comprendre pleinement les interactions corporelles. » (Reinhold, 2017, p. 76). Cette remarque souligne les limites de toute tentative d'observation extérieure et exhaustive d'une performance. Typiquement, l'expérience kinesthésique qui s'y joue (le toucher, les odeurs, les frissons...) ne se laisse pas facilement capturer par un regard, par un enregistrement ou par une prise de notes. Face à ces difficultés, j'ai utilisé diverses ressources pour collecter mes données. Le choix de l'enregistrement vidéo dans certaines séquences, par exemple, s'est révélé précieux pour mettre en évidence des gestes, des objets et des mots qui auraient pu échapper à mon observation directe. Mais cet outil technique ne remplace pas l'immersion corporelle dans la situation. Il la complète, offrant un point de vue différent, permettant de revenir sur certains moments, d'en observer les angles morts, de les analyser à distance.

De même, les discussions avec les participants après les ateliers ont été importantes. Elles m'ont permis d'accéder à d'autres perspectives, de comprendre comment les acteurs ont vécu et interprété la situation. Néanmoins, ces discours ne doivent pas être considérés comme des accès directs et transparents au vécu : en réalité, ils constituent eux-mêmes des **performances** discursives qui donnent du sens par la parole.

En définitive, la **performance** artistique (d'abord musicale, puis textuelle) offre une manière de penser l'action qui échappe aux logiques instrumentales de la performance managériale, sans renoncer pour autant à toute forme d'efficacité. Elle permet d'explorer des gestes, des présences, des manières d'être et leurs effets sur le sensible. Elle est avant tout production de scènes qui affectent les corps et transforment, même momentanément, le cours normal de ce que nous percevons.

Synthèse de la piste VI

Ainsi, j'ai d'abord tenté un bref détour réflexif sur ma pratique personnelle de recherche (VI.1), avant de me pencher sur les notions de scène (VI.2) et de performance (VI.3) qui ont toutes deux outillé mon enquête de terrain.

La scène, au sens de Rancière, désigne ces moments singuliers où une configuration sensible se trouve réorganisée, où quelque chose d'inattendu vient troubler l'assignation habituelle des corps et des voix. Elle ne renvoie pas à un lieu physique déterminé, mais à un processus de contestation du partage du sensible qui rend visible ce qui était invisible, audible ce qui était inaudible. Dans mes observations, les scènes amateurs sont ces instants où le cours normal du quotidien se trouve mis en pause, où d'autres possibles émergent dans la brèche ouverte par un geste créatif imprévu.

Ensuite je suis revenu sur la notion de performance en comparant deux sens du mot : la performance managériale vise l'optimisation quantifiable et la reproduction de routines productives mesurables, alors que la **performance** artistique est un geste qui obéit à une efficacité de type non instrumental. Cette dernière produit des expériences singulières par la mise en jeu des corps et des affects, transformant qualitativement les situations sans forcément chercher à les contrôler.

Ces réflexions sont les prémices de la méthodologie que je présente dans la piste suivante. L'art n'y apparaîtra plus seulement comme un objet d'étude parmi d'autres, mais comme une modalité de connaissance et d'action possible pour étudier le monde organisationnel. Cette évolution m'invite à penser ma méthode à l'aune d'une approche esthétique de l'organisation, où l'art devient une voie potentielle de production de connaissances académiques.

VII- UNE MÉTHODE BASÉE SUR L'ART

Pour entamer une partie plus empirique, je présente tout d'abord l'épistémologie et la méthodologie de mon enquête. En premier lieu, je reviens sur l'approche esthétique des organisations, qui élucide les dimensions sensibles, corporelles, matérielles et émotionnelles de nos expériences de travail (VII.1). Les artefacts, les lieux physiques, les interactions et les gestes même les plus banals, portent en eux une dimension esthétique que je souhaiterais mettre en lumière. Ce réseau de symboles, de valeurs et d'affects m'intéresse non pas en tant qu'à-côté décoratif du travail, mais bien comme sa condition d'existence. L'approche esthétique permet d'accéder à des formes de micro-émancipations, autant de petits moments où l'ordre établi se fissure pour laisser apparaître d'autres manières d'être et de faire. À travers l'éveil critique des sens, celle-ci permet de résister à l'engourdissement de nos perceptions et aux cadres d'analyse les plus rationalisants.

Pour donner corps à cette épistémologie sensible, je m'aventure dans le champ des méthodes de recherche basées sur l'art (VII.2). Ces approches offrent un éventail de possibilités méthodologiques où l'art joue un rôle dans une ou plusieurs étapes du processus de recherche. En effet, elles partent du principe que les œuvres peuvent servir de matériaux empiriques, que la pratique artistique peut devenir méthode de collecte et d'analyse, que l'art peut transformer la communication des résultats, ou encore que les interventions artistiques peuvent modifier les organisations elles-mêmes. Parmi ces méthodes, j'argumente mon choix d'une recherche-crédation, une perspective hybride venue du Canada qui accorde une légitimité égale à l'art et à la science. Dans cette démarche, le processus créatif est à la fois le médium principal de l'enquête, la donnée et un mode de communication des résultats. Je tente de montrer en quoi la recherche-crédation permet d'intégrer simultanément différentes modalités de ma recherche basée sur l'art : ma pratique artistique personnelle, mes interventions en organisation, le potentiel évocatoire des œuvres produites collectivement et la performativité dans le format d'écriture de l'enquête. Enfin, avant de raconter mon expérience de terrain, je reviens sur les différentes phases méthodologiques qui ont structuré mon investigation (VII.3).

1) L'approche esthétique, une épistémologie sensible

Dans l'univers organisationnel, la séparation entre les considérations économiques et esthétiques a consacré le primat de la performance et de la subordination du sensible aux impératifs de

rentabilité. Face à cette hiérarchie, l'approche esthétique donne une place plus centrale au sensible, pour son intérêt intrinsèque. L'art, la créativité, l'éveil des sens ont de la valeur parce qu'ils enrichissent l'existence elle-même en lui donnant plus de vitalité, et pas uniquement parce qu'ils sont rentables. L'émergence et la légitimation de l'approche esthétique des organisations ont été retracées par Philippe Mairesse, Géraldine Schmidt et Yoan Bazin (2021) dans un numéro spécial de la RIPCO⁴¹. Ces derniers y ont interviewé des figures emblématiques du mouvement afin d'en repérer les jalons historiques, et ont invité des chercheurs à décrypter les relations entre les dimensions esthétiques, stratégiques et politiques de la vie organisationnelle. En partant de leur travail cartographique, je propose ici de restituer les dynamiques qui ont façonné cette approche.

Une épistémologie sensible...

Le lien entre esthétique et organisations tire son origine des travaux sur le symbolisme organisationnel, et en particulier du groupe de travail SCOS⁴² dont faisaient partie Antonio Strati et Pasquale Gagliardi, les premiers à avoir explicitement parlé d'une compréhension esthétique de l'organisation en s'inspirant des philosophies esthétiques italiennes (Gagliardi, 1990 ; Strati, 1992, 1999). Au cours d'une enquête de terrain sur la reconfiguration de départements universitaires, Silvia Gherardi s'est associée à Strati, remarquant que le vocabulaire esthétique était omniprésent dans les discours sur la vie organisationnelle, posant alors les germes de l'approche (Gherardi et Strati, 1988). À ce moment, une contribution française à ce champ a émergé notamment autour de la revue *Dragon*, avec des publications qui ont rapproché l'art et le management, ou la figure des artistes et celle des managers (Benghozi, 1987 ; Dégot, 2007).

Dans le même temps, une autre tradition intellectuelle française, plus sociologique cette fois, s'est intéressée aux organisations culturelles, en s'inspirant des travaux de Howard Becker sur les mondes de l'art (Boltanski et Chiapello, 1999 ; Chiapello, 1998 ; Menger, 2002). Ces recherches, qui ont été le point de départ de ma thèse, n'avaient *a priori* pas de lien direct avec les approches dites esthétiques, mais ont introduit l'idée critique que l'art et les organisations entretenaient autant de frictions que d'atomes crochus.

⁴¹ Mairesse, P., Bazin, Y. and Schmidt, G. (2021). Arts and Organizations: From Individuals to Structures, The Inseparable Aesthetic Dimension of Politics. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels - RIPCO*, XXVII(71), p. 7-12.

⁴² The Standing Conference on Organizational Symbolism.

Malgré les différends évidents entre « la rationalité organisationnelle » et « la sensibilité artistique », nous avons vu que l'art avait inspiré une nouvelle forme de management, l'artiste illustrant même une avant-garde du travail en régime ultra-libéral. C'est à cette période qu'un pont entre le penchant esthétique du SCOS et la critique du capitalisme émise par l'approche sociologique de l'art a été établi par Pierre Guillet de Monthoux (1989, 2004), notamment dans sa réflexion sur les *Art Firms* et l'esthétique du management. Les idées centrales du *Nouvel esprit du capitalisme* commençaient alors à s'infuser substantiellement dans la recherche en management, si bien qu'elles intéressèrent les approches esthétiques pour leur dimension critique. Dès lors, il devenait possible d'interroger les transformations que l'approche esthétique pouvait induire sur la vision rationalisante des organisations (Mairesse et al., 2021).

La lecture esthétique des organisations porte sur les dimensions sensibles, corporelles et émotionnelles du travail au quotidien (Küpers, 2013 ; Taylor et Hansen, 2005). Le postulat qui sous-tend ce courant est d'affirmer que l'organisation comme la recherche est un construit social (Allard Poesi et Perret, 2014 ; Von Glaserfeld, 1988) qui provient aussi bien de la connaissance cognitive que de la faculté de création de connaissance inhérente à tous les sens et aux corps (Dale, 2000 ; Gherardi et Strati, 2019). En organisation, cette création de connaissance sensible s'opère à travers des processus continus de négociation, d'invention et de redéfinition des valeurs, des symboles et des pratiques, impliquant tous les acteurs y compris les chercheurs eux-mêmes (Strati dans Linstead et Höpfl, 2000).

Le mot esthétique découle du terme grec *aisthesis*, désignant la théorie du sensible, la capacité de perception sensorielle. En s'appuyant sur cette origine antique, Strati (1996) conçoit l'esthétique comme un mode de connaissance spécifique possédant d'innombrables dimensions. Dans cette perspective, la « beauté » ne constitue qu'une des modalités esthétiques de la vie (il y en a tant d'autres). Ces classifications sont toujours subjectives, car elles émergent de l'interprétation personnelle des acteurs qui définissent leur organisation et leur vécu. Ces catégories sont ensuite reliées aux éléments contenus dans l'organisation. Elles peuvent être déduites d'artefacts tangibles comme les tenues vestimentaires ou les édifices, mais également d'éléments immatériels tels que des événements ou des moments particuliers. Ainsi, l'esthétique n'est pas forcément ce que l'on désigne trivialement comme du décoratif, du joli ou de l'agréable, mais porte bien sur l'ensemble des dimensions sensibles de l'expérience : la peur, le rire, le froid, la jalousie, la colère ... (Mairesse, 2019).

Malgré l'association traditionnelle de l'esthétique avec l'art et ses expressions, chaque artefact, interaction et espace, même des plus banals comme les bureaux ou les échanges professionnels, recèle une dimension esthétique émanant du flot ininterrompu de perceptions sensorielles qui façonnent notre environnement. Contrairement à l'historien d'art qui peut examiner des tableaux ou des photographies, le chercheur en organisation doit composer avec une dimension esthétique fluctuante, insaisissable, qui évolue au fil du temps en fonction des objets et des acteurs impliqués.

L'esthétique désigne alors le réseau qui englobe tous les symboles, les valeurs, les affects, les mouvements et les gestes renvoyant à une connaissance heuristique plutôt qu'à une connaissance représentative, rationnelle, réaliste ou intellectuelle (Taylor et Hansen, 2017). Cette distinction ne concerne pas uniquement notre façon de connaître les choses, mais également les raisons qui nous mènent à les comprendre. L'étude de l'esthétique organisationnelle prête attention aux relations non raisonnées qui nous lient collectivement au monde et dépasse donc largement la simple prise en compte d'appréciations subjectives portant sur des aspects superficiels ou sans conséquences. Elle se définit plus largement comme une forme d'expérience sensorielle ou ressentie (George et Ladkin, 2008) sur les territoires sensuels de nos existences dont émergent potentiellement de la signification et de la cognition (Woodward et Funk, 2010).

L'esthétique s'est indéniablement implantée dans le domaine organisationnel, portée par une communauté d'artistes et de théoriciens déterminés à créer des passerelles entre les pratiques artistiques, l'esthétique et les organisations. Elle s'envisage comme un regard alternatif pour appréhender les nuances, les complexités et les paradoxes inhérents aux réalités organisationnelles et professionnelles (Strati, 1992).

... à dimension critique

Comme je l'ai souligné en présentant certains aspects de l'œuvre de Rancière, l'esthétique peut aussi avoir une dimension politique en tant qu'aptitude à ordonner le monde à travers le *logos*. Cette faculté est intrinsèquement politique, car elle peut être imposée ou partagée dans l'espace social, et émerge de l'entrelacement inséparable des capacités humaines à percevoir, interpréter et exprimer le réel (Rancière, 2000).

Si, à l'origine, le domaine de l'esthétique organisationnelle portait surtout sur les catégories traditionnelles du jugement sensible (le beau, le laid, le comique, le triste...), des recherches ont

consacré cette dimension politique en montrant que l'esthétique affectait les représentations sociales partagées (Mairesse, 2014). La diversité de formes et d'expression des discours et de l'art culturellement situés (Steyaert et Hjorth, 2002) donnent à voir des formes politiques que l'analyse discursive ne saurait exprimer. Dans la mesure où l'approche esthétique vise à élargir notre spectre sensible au-delà des premières évidences, elle porte aussi sur les formes de micro-émancipations dans l'ordre normal des choses et s'inscrit donc radicalement dans le champ de *Critical Management Studies* (CMS) (Huault et Perret, 2011, 2012).

L'approche esthétique se présente comme une mise en éveil active des sens et de la conscience critique, qui s'oppose délibérément à l'indolence et l'engourdissement perceptif, cette anesthésie provoquée par les routines et les cadres d'analyse purement rationnels (Linstead et Höpfl, 2000). Elle invite à redécouvrir la richesse sensorielle, émotionnelle et symbolique du travail pour accéder à des formes de compréhension plus profondes, nuancées et créatives des phénomènes organisationnels. Ce qui importe alors est d'identifier des éléments occultés de l'organisation, des signaux faibles, des formes non discursives, mineures, en creux, en complément des signes clairs des discours et des chiffres (Mairesse, 2019). Autrement dit, il s'agit de donner à voir ce qui est ignoré, le non-savoir (Berthoin Antal, 2013).

« L'esthétique organisationnelle (et l'enquête liée) est par conséquent une dynamique interrogative des formes de connaissances et de lien social tacites, non discursives, cachées ou masquées, plus qu'une dynamique explicative. L'approche esthétique ne produit pas de connaissance généralisable, universelle et objective des organisations, mais une connaissance partielle, fragmentée et avant tout modeste, qui ne cherche pas à dominer ou exclure d'autres sortes de connaissance, et qui s'élève contre toute tendance suprématiste de l'une ou l'autre. Ce qui ne signifie pas que la dimension esthétique soit un à-côté, un surplus à la compréhension du fonctionnement des organisations : elle en est une condition – peut-être nécessaire. » (Mairesse, 2019, p. 108)

Par ailleurs, Linstead et Höpfl (2000) ont questionné les implications pratiques de cette approche dans la recherche, notamment en termes de méthode. Les liens entre les visions ethnographiques et artistiques des organisations ont fait émerger des questionnements sur la textualité de la recherche. Ainsi, des auteurs plaident pour des formes plus hybrides, affectives, critiques et performatives de la publication scientifique (Linstead, 2018). Par conséquent, l'approche esthétique se joue aussi bien au moment d'effectuer la recherche qu'au moment de la retranscrire et de la communiquer, trois phases qui sont étroitement imbriquées (Moriceau et al., 2022). Dans cette perspective, l'art peut jouer un rôle méthodologique central dans l'enquête, comme en témoigne le

foisonnement des *art based research* (ABR) ou méthodes de recherche basées sur l'art (Barone et Eisner, 2011 ; Debenedetti, et al., 2019 ; Knowles et Cole, 2008 ; Leavy, 2020).

2) Le recherche-création comme *art based research*

Pour construire mon enquête, je me suis intéressé à un champ méthodologique relativement récent, qui a émergé à la croisée des mondes artistiques, des approches esthétiques et de la recherche scientifique sur les organisations. Impuls  dans la recherche française en management autour de l'ANR ABRIR initiée en 2013 sous l'égide conjointe du laboratoire DRM (Dauphine-PSL), de l'équipe ACTE Art & Flux (Paris 1) et de la chaire M-A-I de l'IAE de Paris, ce projet a catalysé un dialogue entre chercheurs et artistes, ouvrant ainsi des perspectives méthodologiques jusqu'alors confinées au monde anglo-saxon. Directement inspirées par l'approche esthétique des organisations, ces méthodes se déploient dans l'hexagone en un éventail d'approches dont la richesse méthodologique aura été féconde pour des thèses en management où se chevauchent les enjeux de sensibilité artistique et de rigueur académique (par exemple Flamand, 2017 ; Leclair, 2017 ; Mairesse, 2014 ; Reinhold, 2014).

Par ailleurs, cette tendance s'à inscrit dans un mouvement plus large de reconnaissance institutionnelle, notamment à travers l'émergence d'une nouvelle « trans-discipline » : la recherche-création.  panouie depuis longtemps dans les universités canadiennes où elle a connu un foisonnement remarquable, cette démarche a récemment traversé l'Atlantique pour s'implanter dans le paysage académique français, notamment au sein de l'université Paris Sciences et Lettres (PSL), qui lui consacre désormais un programme doctoral spécifique, témoignant de sa légitimation progressive dans la recherche. Dans cette sous-partie, je présente certains aspects des méthodes de recherche basées sur l'art et l'une de ses configurations possibles qu' st la « recherche-création », celle à partir de laquelle j'introduirai mon enquête.

Les déclinaisons méthodologiques des recherches basées sur l'art

Les méthodes de recherche basées sur l'art peuvent être définies comme des « démarches dans lesquelles l'art joue un rôle fondamental dans l'une ou dans l'ensemble des étapes du processus de recherche » (Debenedetti et al., 2019, p. 1). Elles peuvent utiliser une œuvre comme un matériau de recherche ou bien utiliser la pratique artistique comme une manière de produire de la connaissance, d'intervenir dans la recherche et éventuellement de la restituer.

Tout d'abord, les œuvres d'art peuvent constituer des matériaux de référence pour la recherche en management en ce qu'elles sont potentiellement évocatrices de phénomènes situés dans le creux des objets étudiés (Debenedetti et al., 2017). Le médium artistique donne à voir certaines dimensions de l'expérience humaine qui sont souvent occultées par les discours officiels et les interprétations dominantes (Berthoin Antal, 2012).

Dans un premier temps, les œuvres peuvent être analysées sous un angle esthétique à l'aune de la connaissance sensible et ainsi permettre d'opérer un pas de côté face aux évidences. Cet écart entre le représenté et le représentant ouvre à l'énigme, à la réflexion critique (Carr et Hancock, 2003). Les œuvres laissent une trace de signaux faibles, éphémères et tacites de l'organisation, ce qui donne de la matière pour en saisir la complexité (Berthoin-Antal et al., 2011).

Dans un second temps, l'œuvre fait résonner et probablement s'entrechoquer deux choses : ce qu'elle nous apprend sur l'objet étudié et ce que nous dit la littérature scientifique à l'égard de ce même objet. Par exemple, Debenedetti et Mairesse (2019) montrent comment un film représentant un leader-manager tout puissant, donne en fait à voir via le déplacement esthétique et la mise en fiction (Beyes, 2009), une forme de beauté dans son activité autoritaire. Ainsi, avec le référentiel de l'œuvre, c'est la forme qui fait émerger la réflexion. Seulement, certains auteurs soulignent que ce type d'analyse nécessite généralement une connaissance poussée des œuvres dont il est question. De ce fait, elles impliquent souvent une mise en contexte quant à la démarche des artistes qui les ont produites, relançant ainsi le débat d'une infériorité du savoir profane vis-à-vis d'un savoir expert qui augmenterait le spectre des résonances sensibles (ABRIR, Schmidt et al., 2015 ; Hassard et Buchanan, 2009).

Par ailleurs, la pratique artistique peut être aussi une méthode de collecte et d'analyse de données en soi. Autrement dit, la méthode artistique peut produire de la connaissance en tant que mode d'investigation spécifique (McNiff, 2008 ; Sullivan, 2010). Patricia Leavy (2020) soutient que ces méthodes font accéder à des sensations inaccessibles par les méthodes traditionnelles. Barone et

Eisner (2012) y voient une quête de l'ambiguïté qui embrasse la complexité des phénomènes dans leurs dimensions non discursives et non chiffrées.

Entre autres, ces approches peuvent consister en des techniques visuelles avec la photographie, la cartographie ou le dessin (Beyes, Steyaert, 2012 ; Strati, 2018), performatives avec le théâtre (Salvatore, 2019), la danse (Reinhold, 2014) ou la musique (Gouzouasis, 2019) narratives avec l'écriture créative ou la poésie (Faulkner, 2019), voire multimodales avec des installations d'arts numériques (Perez, 2024). Elles ont beaucoup été appliquées dans les domaines de la santé et du care, souvent dans une logique d'art-thérapie, mais aussi dans l'éducation y compris managériale (Flamand, 2017), au travail ou en études organisationnelles soulevant des enjeux sur les critères d'évaluation et de rigueur méthodologique (Leavy, 2017). La connaissance produite a une valeur esthétique, qui n'est d'ailleurs pas forcément incompatible avec la valeur scientifique comme en témoignent les ethnographies documentaires du cinéaste Jean Rouch. En tout état de cause, les méthodes qui impliquent de la production de connaissance par une pratique artistique nécessitent que le chercheur soit sensible aux dimensions esthétiques, et idéalement connaisseur des pratiques en question, voire artiste lui-même.

Ensuite, l'art offre une alternative puissante aux formats académiques traditionnels pour communiquer les résultats de la recherche. Selon Barone et Eisner (2012), les formes artistiques préservent les nuances et rendent accessibles des connaissances souvent confinées dans les revues spécialisées. Pour Leavy (2017), la démarche artistique permet de démocratiser le savoir en atteignant des publics diversifiés qui n'auraient pas accès aux publications scientifiques conventionnelles. L'engagement sensoriel et émotionnel constitue un avantage majeur : contrairement aux textes académiques qui sollicitent principalement l'intellect, les représentations artistiques mobilisent d'autres dimensions de l'expérience humaine, donnant lieu à des processus d'apprentissages plus mémorables et incarnés. Par exemple, la recherche peut être restituée à travers des fictions, des textes expérimentaux (Denzin, 2019) éventuellement des supports de publication alternatifs comme le journal *Dysfunction*⁴³, des films documentaires, des bandes dessinées (Nocerino, 2016) ou encore des pièces de théâtre (Saldaña, 2005).

L'empathie que produisent ces formats de communication originaux de la recherche témoignent de leur caractère performatif, à la différence de la neutralité du texte académique conventionnel (Moriceau et al., 2022). De plus, cette démarche donne la possibilité à la personne qui découvre la

⁴³ <https://www.dysfunction-journal.net/>

recherche, de ré-interpréter par elle-même l'interprétation du chercheur (Leavy, 2019). Berthoin Antal et al. (2014) montrent comment ces représentations encouragent des interprétations multiples et le dialogue : plutôt que de présenter des conclusions définitives, elles ouvrent des espaces de questionnement où le public devient co-créateur de sens. Dans ce cadre, le chercheur produit aussi de la connaissance par le biais de sa production artistique (Vickers, 2010).

Enfin, les méthodes de recherche basées sur l'art peuvent être employées comme un mode spécifique de recherche intervention (Debenedetti et al., 2019), que cela soit en tant qu'objet d'étude à part entière ou en tant que démarche de recherche (Berthoin-Antal, 2013 ; Johansson Sköldberg et al., 2015). En général, les interventions artistiques suivent le principe d'importation de l'art dans une organisation, à travers l'installation d'un dispositif éphémère dans le quotidien du travail.

Dans le cadre d'une démarche de recherche, l'intervention artistique porte un objectif transformatif (Darsø, 2004). Comme il n'existe pas de modèle type de recherche-intervention, l'éventail des transformations qu'elles tendent à produire reste largement ouvert (Debenedetti et Perret, 2019 ; Johansson Sköldberg et al., 2016). Que ces interventions servent une logique de bien-être au travail, de développement personnel, d'innovation ou d'amélioration des relations dans l'entreprise, elles sont toujours caractérisées par une incertitude productive, l'émergence potentielle d'un non-savoir (Berthoin-Antal, 2013). Elles produisent des zones liminales où les règles et les routines organisationnelles sont temporairement suspendues. La particularité de cette approche réside dans sa double ambiguïté intentionnelle : l'artiste intervenant pénètre généralement l'environnement organisationnel sans connaissance approfondie de ses codes et de ses dynamiques internes, et sans objectif prédéterminé rigide pour son intervention. Parallèlement, les membres de l'organisation accueillent cette présence artistique sans compréhension claire de sa finalité ou de ses méthodes.

Cette rencontre entre deux mondes crée un tiers-espace susceptible d'héberger de la créativité. Elle est censée détourner l'attention des préoccupations professionnelles immédiates vers d'autres choses, déstabilisant les schémas cognitifs normaux et ouvrant la voie à de nouvelles perspectives. L'artiste, en apportant son regard extérieur et ses méthodes créatives, perturbe les structures implicites, tandis que l'organisation, en accueillant cette présence, s'expose à une réflexivité accrue sur ses pratiques. Cette configuration unique, où ni l'artiste ni l'organisation ne maîtrisent entièrement le processus ou ses résultats, libère un potentiel transformatif singulier, permettant l'émergence de connaissances et de pratiques difficiles à programmer ou à anticiper.

Au cours de mon enquête, je me suis aperçu que ma méthode basée sur l'art n'entrait pas exactement dans une seule des catégories présentées plus haut (référentiel de l'œuvre, pratique artistique, moyen de restitution, forme de recherche-intervention). D'un côté, je me suis intéressé à des pratiques créatives auxquelles j'ai moi-même participé. En même temps, ces pratiques ont parfois donné lieu à de la production d'œuvres (aussi modestes soient-elles), ces dernières m'ayant également servi de données secondaires. Ces créations font aussi partie du format de restitution de la recherche puisqu'elles accompagnent la lecture du document académique ci-présent. Enfin, je ne suis pas certain que mes ateliers puissent prétendre au statut de recherche-intervention dans la mesure où les organisations dans lesquelles ils ont eu lieu n'étaient pas toujours physiquement des organisations, sinon un enchevêtrement d'organisations ou de communautés éphémères bénéficiant de l'appui d'une organisation plus éloignée. Je travaillais plutôt avec des groupes d'amateurs qu'avec des « organisations ». Pour parer l'incertitude quant à la nature exacte de mon design de recherche, je me suis approprié une notion alternative dans le champ des recherches basées sur l'art, celle de la « recherche-crédation ».

Une perspective hybride : la recherche-crédation

Tout d'abord, notons que le concept de recherche-crédation nous vient du Canada où de solides liens existent entre les laboratoires de recherche-crédation et les industries créatives, et est encore émergent en France. Depuis peu, des diplômes en recherche-crédation ont vu le jour dans les universités françaises, comme en témoignent, entre autres, une formation d'un an à l'ENS Paris-Saclay, le programme ArTeC, un master à Paris-Nanterre, deux autres à l'université de Grenoble et aux Beaux-Arts de Lyon ou encore une équipe de recherche constituée en 2010 autour de Bruno Latour à Sciences Po-Paris. Qui plus est, pour la première fois, un laboratoire en recherche-crédation (SACRe) et un programme doctoral explicité dédié à cette discipline ont muri dans l'université PSL. Cette communauté d'établissements encadre des thèses transdisciplinaires sous le label recherche-crédation, notamment avec la participation de l'Ensad et d'autres écoles. En tant que doctorant à Dauphine, et donc membre de PSL, j'ai eu l'opportunité de participer à une PSL-Week avec un ensemble d'étudiants et de doctorants s'inscrivant dans cette filiation. C'est dans ce cadre que j'ai découvert la fertilité d'une telle approche artistique de la recherche.

Notons qu'il n'existe pas véritablement d'équivalent anglais pour le concept de « recherche-crédation ». Comme le montre la revue de littérature de Louis-Claude Paquin et Cynthia Noury de

l'UQAM (2018), le paysage conceptuel anglophone semble plutôt présenter une constellation de termes apparentés qui reflètent chacun des nuances et des traditions spécifiques. On y retrouve notamment des expressions telles que « *artistic research* », « *practice as research* », « *practice-led research* », « *practice-based studies* », « *arts-based research* » ou encore « *practice-led disciplines* ». Ces terminologies témoignent à la fois d'une richesse conceptuelle et de tentatives communes d'articuler les relations entre pratique artistique et production de connaissances dans différents contextes académiques et culturels.

D'après Borgdorff (2012), la recherche-crédation (ou « *artistic research* ») doit être entendue comme une discipline dont le principe est précisément de traverser les frontières entre les disciplines à l'aune d'une approche artistique. Il identifie trois idéaux de relations entre la recherche et la création : une orientation pour les chercheurs en sciences humaines, une panoplie d'outils et d'idées utiles à la création artistique, un processus de recherche qui est aussi un résultat, les trois s'enchevêtrant sans séparation nette entre la théorie et la pratique. Ainsi, en recherche-crédation, le processus créatif est la fois le médium principal de l'enquête, la donnée et un mode de communication des résultats en complément d'éléments discursifs (Sawchuck et Chapman, 2012). Si certains considèrent que la recherche-crédation doit pouvoir entrer en dialogue avec des approches plus positivistes (Stévance, 2012), d'autres pensent que cet échange est impossible en raison de l'inévitable va-et-vient entre l'expérience sensible subjective et la conceptualisation rationnelle (Gosselin, 2006). À moins que celle-ci ne soit surtout un espace de négociation entre la subjectivité de l'artiste et l'objectivité attendue du chercheur (Gosselin et Le Coguic, 2006).

Dès lors, j'interprète la recherche-crédation comme un type de recherche basée sur l'art qui en intègre simultanément les différentes modalités possibles, à savoir la pratique artistique, l'intervention en organisation, l'analyse d'œuvre et la performativité dans le format de restitution (en l'occurrence le texte affectif, les morceaux de musique créés et éventuellement, à terme, un roman graphique si l'avenir le permet).

En tant que méthode basée sur l'art, la recherche-crédation embrasse la subjectivité comme outil de connaissance. Loin d'être un relativisme complaisant, cette approche assume une forme de rigueur alternative qui tient compte de la dimension incarnée du savoir. En effet, lorsqu'un danseur-chercheur explore les possibilités expressives du corps, par exemple, il mobilise simultanément des connaissances anatomiques, des théories esthétiques et une sensibilité kinesthésique raffinée. Ces passages entre savoirs explicites et tacites font partie de la méthodologie et aident à générer des

connaissances inaccessibles aux approches strictement analytiques. L'œuvre qui est produite au cours de la recherche-crédation porte elle aussi une densité épistémique en engageant simultanément les sens, les émotions et le savoir.

Faire de la recherche-crédation implique d'adopter une posture réflexive constante et de se prêter au jeu d'une documentation méticuleuse du travail créatif. Cette attention portée aux étapes intermédiaires, aux hésitations et aux découvertes inattendues constitue une part essentielle de la démarche. La documentation du processus transforme l'expérience subjective en données restituables sans pour autant sacrifier la richesse de l'expérience vécue. La collecte de données peut prendre des formes multiples : journaux de bord, captations audiovisuelles, schémas, dessins, notes de travail, etc. Dans ma propre enquête, j'ai eu besoin de conserver ces traces documentaires. Elles m'ont non seulement permis d'écrire, mais aussi de prendre conscience de récurrences, de résonances et de choix dont la visibilité ne m'est souvent apparue qu'*a posteriori*.

Par conséquent, la recherche-crédation présuppose une légitimité égale entre l'art et la science (sociale en l'occurrence). Par sa performativité critique en conversation avec l'analyse scientifique, elle aide à potentiellement ouvrir de nouvelles expériences dans une société insoutenable (Citton, 2018). Et si la recherche-crédation pouvait planter les germes d'une guérison (Citton, 2018 ; Manning et Massumi, 2022) ? Telle était la question qui imprégnait le groupe de travail « Curatorial research creation » lors de l'édition 2024 de la conférence AoMO à Nancy, édition au cours de laquelle j'ai eu l'honneur et le plaisir d'intervenir en tant que musicien-chercheur.

3) Les phases de ma recherche-crédation

Du fait de leur nature différente, mes deux terrains n'ont pas exactement le même statut dans ma thèse. Ils sont deux cas singuliers, qui ne visent pas à présenter des résultats généralisables, mais à ouvrir des possibles (Moriceau, 2003). Et pour cause, les ateliers Musique pour Tous sur lesquels j'avais initialement concentré toute mon attention ont eu lieu à quinze reprises, de novembre 2022 à juin 2023, soit à raison de deux fois par mois pendant sept mois. Les séances duraient environ trois heures et leur déroulement pouvait être prévu en amont ou non selon les jours, en fonction du nombre de participants (généralement entre quatre et sept personnes, moi compris). Par conséquent, j'ai pu y collecter un volume plus important de données, enrichies par l'attachement

qui m'a lié petit à petit aux participants. Ces musiciens amateurs qui ne se connaissaient pas entre eux et que je ne connaissais pas non plus, sont devenus avec le temps, des amis.

Certes, je m'étais beaucoup investi dans ces ateliers qui devinrent un terrain, et je croyais qu'ils suffiraient à nourrir la partie empirique de ma thèse. Or, ma journée passée à l'AoMO, un an plus tard, m'a donné à voir quelque chose de plus, quelque chose que je voulais raconter. Je ne savais pas exactement quoi, mais j'avais senti que mon intervention n'avait pas été complètement anodine. Du moins, des gens avaient été touchés, moi le premier. L'idée m'a d'ailleurs été soufflée par des participants à l'intervention. D'après eux, il aurait été « dommage de ne rien en faire », bien que nous n'ayons pas directement évoqué ma thèse. Me conseillaient-ils d'écrire un papier ? De produire une chanson ? D'en faire un compte rendu pour des supports de communication de l'AoMO, voire de l'ICN ? Était-ce juste de la politesse bienveillante ? De la sincérité ? Tout cela était assez flou. Je sentais simplement quelques perches lancées çà et là, des bouteilles à la mer, mais rien de très concret. L'idée d'intégrer cet événement à ma thèse au même titre que les ateliers Musique pour Tous a donc mis quelques semaines à germer.

Dans un cas, j'avais des dizaines d'heures de données enregistrées avec autant d'annotations dans mon journal. Pour l'autre, seulement une heure et demie avec une vidéo et des traces écrites. Pourtant, à y regarder de plus près, des liens apparaissaient entre ces deux terrains. Je me suis même rendu compte que chaque atelier m'apprenait quelque chose de nouveau, si bien qu'il a fallu en sélectionner quelques scènes seulement pour ne pas trop m'éparpiller dans la narration. En fin de compte, le critère du « temps passé » que j'associais, allez savoir pourquoi, à un gage de robustesse des données, ne tenait plus vraiment... Mieux, je me suis rendu compte que les résultats illustrés par des scènes de Musique pour Tous apparaissaient également dans les scènes de l'AoMO, mais avec un autre vernis. Tout se jouait dans la façon de raconter l'histoire, dans les détails privilégiés çà et là, dans l'organisation du récit ; en somme, dans la mise en fiction.

Pour présenter ma méthodologie, je me suis appuyé sur les cinq phases des méthodes basées sur l'art proposées par Barone et Eisner (2011) et re-précisées par Philippe Mairesse (2019), auxquelles j'ai adossé certaines spécificités liées à mon enquête. Un élément singulier de ma démarche a été l'émergence spontanée du caractère « investigable » de mes terrains. En effet, ces lieux d'étude ne se sont pas présentés d'emblée comme des données, du moins pas comme des données utiles pour parler de travail créatif et d'amatorat. Ce n'était pas encore le sujet. La reconnaissance de leur intérêt académique a émergé au fil de mon immersion, voire rétrospectivement, en résonance avec ce que

je lisais par ailleurs. Initialement, je n'avais endossé que le costume de musicien, complété petit à petit par celui de chercheur.

En ce sens, il s'agissait bien d'une « re-cherche, un retour répété sur les phénomènes, qui cherche par itération à s'en faire une idée plus complète » (Mairesse, 2019, p. 109). Dans cette sous-partie, je m'attacherai à décrire en cinq phases la façon dont j'ai construit mon enquête au sein des ateliers Musique pour Tous et de la conférence de l'AoMO à l'ICN de Nancy. Ces étapes se présentent ainsi :

- 1- Repérage des observables par immersion.
- 2- Rencontre avec l'objet de recherche par participation.
- 3- Analyse des données par interprétation.
- 4- Mise en fiction par abduction.
- 5- Ouverture par dissémination.

Phase 1 : Repérer les observables par immersion

Les ateliers « Musique pour Tous », où je me suis laissé surprendre

À l'origine, les ateliers Musique pour Tous n'étaient pas destinés à m'informer sur ce dont il est finalement question dans cette thèse. À vrai dire, je n'avais pas imaginé qu'ils puissent être centraux dans ma recherche. Par le passé, j'avais été bénévole dans l'association, participant de temps à autre à leurs jams internes, animant quelques ateliers. Lisa, une bonne amie, avait même récemment repris le flambeau et m'encourageait à me ré-investir au-delà des ateliers. J'avais donc des motivations amicales pour m'y impliquer à nouveau. Je rêvais de faire de mon futur atelier, une version miniature du Grand Orchestre des Transitions⁴⁴ de François Ribac et Eva Schwab à Dijon, qui visait à faire s'exprimer musicalement des étudiants sur leurs préoccupations écologiques.

Je m'étais dit qu'on pourrait enregistrer un petit album artisanal autour de ce thème à propos duquel j'avais moi-même sorti un disque de piano, intitulé *Solastalgie*. À ce moment-là, le projet était surtout artistique et un peu « social », même si j'entrevois dans la question des « imaginaires » un objet

⁴⁴ Le Grand Orchestre des Transitions est une initiative artistique et pédagogique imaginée par François Ribac et Eva Schwabe en 2019, qui rassembla des étudiants pour créer collectivement des œuvres musicales exprimant leurs préoccupations écologiques, transformant ainsi leurs inquiétudes en expressions créatives. <https://lesribacschwabe.net/portfolio-item/le-grand-orchestre-de-la-transition-2019/>

de thèse fertile qui pouvait être renseigné par ce dispositif. Je pensais qu'en établissant un protocole pédagogique rigoureux et en mettant en place une stratégie bien pensée, nous produirions un beau résultat qui pourrait même être valorisé auprès de maisons de disques, de think-tanks et de laboratoires de recherche, qui sait. Mais comme je le raconterai plus loin, cela ne s'est pas du tout passé de cette manière... Ces grandes ambitions n'ont pas fait long feu.

Les débuts étaient assez chaotiques, si bien que ces ateliers ne m'ont pas semblé, de prime abord, assez « sérieux » pour informer une thèse en gestion. Pourtant, j'avais quand même enregistré, voire filmé certaines parties des séances au cas où cela puisse nourrir une recherche. Au bout de quelques semaines, j'ai décidé de réécouter les échanges, de reVISIONNER les images. Les paroles, les mouvements, les rires, les vocalises, les touchers des instruments, tout cela me parlait. Il se passait quand même des choses. Ce qui d'apparence était anecdotique, faisait assez sens pour moi. En tant que musicien, j'identifiais des signes de frustration en cas de perte de rythme, des mimiques fières lors d'un solo bien improvisé ou d'ennui au bout d'un long enchaînement répétitif d'accords... Je ne savais pas quoi en faire, mais la brume commençait à se dissiper. J'avais l'intuition que, finalement, ces ateliers n'étaient peut-être pas si anodins.

La conférence AoMO, où j'ai saisi l'opportunité après coup

Le cas de mon intervention dans le cadre du track Curatorial research-creation à l'AoMO a suivi une autre trajectoire. Cette fois, j'avais conscience de la dimension académique du cadre. Deux mois avant l'évènement, je ne savais pas encore si mon intervention consisterait en une présentation « théorique » (j'avais initialement soumis une proposition de communication de cet acabit), ou en quelque chose de plus artistique. Au fil des boucles de mails avec l'organisation, je comprenais que la seconde option serait la bienvenue. J'avais donc prévu une quinzaine de minutes pour présenter mes recherches, et une heure et quart pour impliquer les participants dans un processus aussi nébuleux que « Traduire nos souvenirs d'enfance dans une œuvre sonore ».

J'avais enregistré toute mon intervention par sécurité, au cas où mon ordinateur plante pendant l'enregistrement des voix. Des membres du staff avaient fait de même avec une caméra et m'avaient transféré les captations. Pendant l'évènement lui-même, j'avais ressenti un moment fort, mais sans pour autant envisager d'en faire un objet d'étude. C'est après coup, en « refaisant le match » avec des participants et le soir même en travaillant au mixage de la création, que j'ai commencé à m'interroger sur ce qui s'était réellement passé. En revenant sur les enregistrements, j'ai été frappé

par la manière dont ces universitaires s'étaient dépouillés de leurs postures académiques pour entrer dans une forme d'engagement créatif qui relevait davantage de l'expérimentation, du laisser-aller et du jeu que de la production académique. Il y avait là une forme de désœuvrement, un lâcher-prise alors même que nous étions dans un cadre professionnel, qui plus est dans une business school. Ce contraste devenait un observable assez intrigant. Avais-je face à moi des chercheurs ? des artistes ? des professionnels ? des amateurs de musique ? Les possibilités étaient ouvertes... Mais ce n'est qu'en réactivant ces souvenirs à l'aide de debriefs spontanés, de la vidéo et du son que quelque chose de cohérent m'est apparu au regard de ma thèse en cours d'écriture.

Phase 2 : Rencontrer l'objet de recherche entre travail, créativité et amatorat

De l'ambivalence du « travail » dans les ateliers...

Parallèlement à ma recherche, j'entreprenais la production d'un nouvel album avec mon groupe de pop-disco et notre label. En tant qu'indépendants, nous avions beaucoup d'enjeux à traiter : organiser des concerts et des répétitions, remplir des dossiers de subvention, trouver des attachés de presse, signer un contrat de distribution, tourner des clips, masteriser les morceaux, établir un budget promotionnel... En somme, j'avais mis le pied dans les jungles de l'industrie culturelle et de l'intermittence du spectacle. Dans ce cadre, ma pratique artistique résonnait avec les principales approches académiques du travail créatif, qu'elles mettent l'accent sur les conventions, la quête d'authenticité, l'incertitude ou sur des formes insidieuses d'aliénation. J'avais donc plusieurs pistes théoriques et un peu de matière auto-ethnographique pour parler de travail créateur.

Or, ces enjeux n'apparaissaient pas vraiment dans les ateliers que j'animais. Et ce n'est pas faute d'avoir mis les sujets sur la table à plusieurs reprises... Deux participants avaient leur propre projet musical « sérieux » à côté, et faisaient face aux mêmes difficultés quotidiennes que moi. Les autres voyaient davantage la musique comme un passe-temps, et ne se disaient pas concernés par ces problématiques restreintes aux « mondes de l'art ». Il y avait donc un décalage entre mon expérience d'artiste « en galère » et ce qui se jouait réellement dans ces ateliers.

Même pour les deux musiciens qui avaient une pratique affichée en parallèle de leurs études, ces rendez-vous n'avaient *a priori* rien à apporter à leur potentielle carrière. Petit à petit, au gré des ateliers, de ma collecte de données et des échanges avec ma directrice de thèse, je sentais un objet

se dégager. Pendant les séances musicales, nous faisons de plus en plus de jams, de jeux rythmiques, de productions sur ordinateur, à tel point que je ne savais plus exactement si nous nous détendions ou si nous travaillions. Les modalités d'engagement étaient très variables au cours des sessions, avec des phases intenses de concentration ou d'efforts et d'autres phases plus relaxées ou passives... Ces pratiques n'étaient donc ni totalement du travail au sens professionnel, ni totalement du loisir (les participants s'investissaient et produisaient bien des choses). Je touchais du doigt quelque chose d'un peu différent, que j'ai fini par associer à un certain état d'esprit mis en pratique, celui de l'amatorat.

... à l'attitude d'amatorat, potentiellement n'importe où

L'idée d'identifier de l'amatorat dans une conférence académique ne m'était pas immédiatement venue à l'esprit. Après avoir installé mon dispositif à l'AoMO, j'avais commencé à jouer du piano pour y attirer des participants. Une fois l'audience constituée, pour briser la glace au début de la séance, j'avais lancé une question volontairement floue : « Quelle est votre relation à la musique ? ».

Les retours se ressemblaient un peu : tantôt un époux organiste, tantôt une passion pour le chant, tantôt un goût prononcé pour le rock, ou parfois le simple plaisir de se reposer dans une assise aussi confortable qu'un transat une fois les effets du café matinal dissipés. *A priori*, il n'y avait pas de musicien professionnel dans la salle et les gens ne savaient pas vraiment ce que j'allais faire. Le piano et ma présentation ambiguë dans le programme étaient les seuls indices, si ce n'étaient de fausses pistes. En somme, il m'a semblé que le public était venu par curiosité ou par étonnement de voir une intervention en lien avec la musique, sans plus d'attente que cela. Au même horaire, il y avait beaucoup d'autres sessions parallèles (toutes très différentes) également éligibles. Je me disais donc qu'en un sens, les participants étaient arrivés jusqu'à moi par attachement plus ou moins revendiqué. Du moins, ils donnaient à voir une forme d'amatorat dans l'attention qu'ils portaient au piano et à la musique.

À l'issue de la conférence, j'avais à ma disposition plusieurs types de données correspondant aux différents temps de l'évènement : des souvenirs vaporeux de l'installation (introduction), des observations et des textes d'écriture créative produits lors d'une première étape, un enregistrement audio et vidéo des **performances** (deuxième étape), des feuilles sur lesquelles les participants avaient noté leurs idées et réflexions (troisième étape) et enfin une œuvre et des échanges postérieurs à l'évènement qui m'ont encouragé à approfondir cette expérience.

Un aspect important de ma méthodologie mérite d'être précisé dans ces deux contextes : j'ai délibérément choisi de ne pas accorder une importance excessive à l'identité sociale des participants. Bien sûr, j'aurais tout à fait pu donner une dimension sociologique à mon enquête, en réalisant des entretiens, en faisant circuler des questionnaires sur l'origine des goûts de chacun ou en codant les discussions verbales pour en interpréter des signifiants. Mais je craignais que cela me conduise à imposer une interprétation erronée du sensible. Interroger directement les personnes sur leur ressenti quant aux actions et aux artefacts en présence aurait nécessité qu'elles soient capables de parler de leur expérience esthétique, de traduire ce ressenti en langage. Or, cela pouvait être très difficile, voire contreproductif en raison d'un certain mutisme esthétique (Taylor, 2002). C'est pourquoi j'ai préféré transposer ces signaux dans une écriture affective et dans la musique, plutôt que de les expliquer catégoriquement, ouvrant ainsi la voie à d'autres interprétations possibles (Linstead et Höpfl, 2000). Ainsi, je me sentais délimiter mon objet au phénomène brut et encore imprécis de l'amatorat. Mais il fallait encore faire sens de mes perceptions, des signaux faibles, des gestes et des émotions. L'objet était dégrossi, mais pas encore la problématique.

Phase 3 : Analyse des données par interprétation

Dans un premier temps, j'ai travaillé à partir de mes souvenirs immédiats, de mes intuitions et de mes sensations, consignées au fil de l'eau dans mon journal de recherche. Je dois reconnaître une part de romanisation du processus, où l'imagination venait parfois combler les lacunes de ma mémoire ou accentuer certains aspects qui m'avaient marqué. Cette première couche d'analyse, subjective et impressionniste, a ensuite été confrontée aux données tangibles, issues des enregistrements vidéo et audio. Ce travail de visionnage et d'écoute attentive m'a permis de repérer des éléments qui m'avaient totalement échappé lors des séances : des regards informels entre participants, des rires discrets, des remarques murmurées, des signes d'inattention momentanée, des gestes hésitants ou au contraire assurés.

Pour Musique pour Tous, j'ai été particulièrement attentif aux moments de bascule, où l'atmosphère de la session semblait changer : passages de l'hésitation à l'engagement, de la concentration individuelle à l'écoute collective, du jeu structuré à l'improvisation libre... Ces moments constituaient autant de nœuds signifiants dans les interactions. Parfois, ils produisaient de la belle musique et d'autres fois un sacré barouf.

Pour la conférence AoMO, l'analyse des enregistrements a révélé une évolution des postures corporelle et vocale des participants (et de moi-même) : au début assez timides, académiques, contrôlées, elles devenaient plus détendues, expressives, ludiques, voire théâtrales. Ce mouvement, à peine perceptible dans le feu de l'action, m'a semblé plus net dans les enregistrements.

Dans un cas comme dans l'autre, je voyais que les médiations (l'espace, le son, les instruments, les gestes...) se rejoignaient et s'éloignaient dans un va-et-vient continu. Quelles médiations faisaient que certains moments étaient plus chargés en émotions que d'autres ? Pourquoi y avait-il des choses qui ne marchaient pas et d'autres qui fonctionnaient bien ? J'essayais de me libérer des critères normatifs à l'aune desquels j'effectue généralement mes jugements esthétiques en musique : le niveau, la qualité, la capacité, le talent, l'intelligence, la créativité... Et pour cause, ma position d'animateur et de musicien me conférait une forme d'autorité, de légitimité à discerner les bonnes idées des mauvaises, les résonances des dissonances, les beaux gestes des erreurs, les inspirations volontaires des coups de chance.

C'est pourquoi j'ai tenté tant bien que mal d'adopter sur le tard une posture pédagogique spécifique, celle du maître ignorant (Rancière, 1987). Cette attitude à l'égard du savoir, inspirée par le pédagogue Joseph Jacotot, part du présupposé d'une égalité des intelligences, comme un point de départ et non un idéal à atteindre. L'idée est telle que « l'explication n'est pas nécessaire pour remédier à une incapacité à comprendre. C'est au contraire cette incapacité qui est la fiction structurante de la conception explicatrice du monde » (ibid., p. 15). Considérer l'égale capacité des intelligences créatives des participants m'a permis de m'ouvrir et parfois de discerner des formes discrètes d'émancipations (Balas, 2022 ; Huault et Perret, 2011 ; Huault, et al., 2012). Je reviendrai plus loin sur les tenants et aboutissants de cette tentative qui a affecté ma perception de ce qui se jouait sous mes yeux.

À travers ce prisme, ce qui aurait normalement dû être interprété comme des erreurs ou des maladresses ouvrait un autre partage du sensible. Ce que je percevais initialement comme des limitations techniques ou des défauts d'organisation révélait souvent un rapport différent à la création, moins orienté vers la performance et l'excellence que vers l'exploration esthétique. Il y avait bien du travail, mais un travail qui n'était pas soumis aux impératifs d'efficacité ; il y avait bien de la créativité, mais une créativité qui ne cherchait pas à être utile ou reconnue comme l'instrument d'une fin ; il y avait bien de l'attachement, mais un attachement au processus avant le résultat.

Ce qui se jouait-là était radicalement différent des logiques de professionnalisation, d'innovation, de projection et d'excellence qui structurent le management mais aussi le travail des artistes insérés dans les mondes de l'art. Cette créativité amateur, libérée des exigences de résultat, portait en elle une puissance déstabilisatrice, une invitation à interroger la nécessaire dimension instrumentale du travail. Il me fallait désormais mettre en mouvement cette intuition par l'écriture, non pas pour la figer dans un cadre analytique, mais pour prolonger son potentiel subversif et préserver sa fragilité.

Phase 4 : Mise en fiction par abduction

La quatrième phase a consisté à mettre en récit l'ensemble du processus pour en faire émerger une cohérence possible. C'est à ce stade que j'ai véritablement commencé à articuler mes observations avec des questionnements théoriques, dans un mouvement d'aller-retour entre mes données empiriques et les cadres conceptuels qui pouvaient les éclairer. Comme je l'avais précisé plus haut (V.4), le temps de l'écriture m'a semblé être le meilleur moment pour donner à voir l'émergence des brèches auxquelles je m'intéressais.

La mise en résonance de mes souvenirs avec les images, les textes et les sons analysés *a posteriori* a enclenché un processus d'abduction (Glaser et Strauss, 2010). Plutôt que de partir de théories préexistantes pour les appliquer à mes observations, j'ai laissé les hypothèses émerger du terrain lui-même. Cette démarche abductive m'a conduit à formuler progressivement ma question de recherche autour de la dimension subversive des pratiques artistiques amateurs. L'hypothèse centrale qui s'est dégagée avant d'être nuancée peut être formulée ainsi : les pratiques amateurs, précisément parce qu'elles échappent aux logiques de professionnalisation et de marchandisation, gardent intactes les modalités créatives (jeu, bricolage, projet) que le management tend à récupérer et instrumentaliser dans d'autres contextes.

Cette phase d'élaboration du résultat s'est jouée au cours d'un travail d'écriture plus soutenu, où j'ai tenté de restituer la texture sensible de ces expériences tout en dégageant leurs significations possibles. J'ai choisi d'intégrer dans cette écriture des éléments narratifs, des descriptions détaillées de moments particuliers, des extraits de conversations, pour préserver l'intensité des situations observées. Il s'agissait de faire coexister tous ces éléments en fictionnalisant le réel par le récit affectif. Bien sûr, je ne parle pas ici d'une fiction au sens d'une invention de toute pièce, mais bien d'une fiction au sens de la restitution de scènes par la forme littéraire, d'une écriture critique,

affective et performative (Linstead, 2018). L'objectif serait atteint si ce texte parvenait simplement à évoquer les différentes expériences esthétiques relatives :

« C'est le récit qui révèle (récits des acteurs concernés) et qu'il s'agit pour les chercheurs de restituer sans l'édulcorer. Une sorte d'exigence de qualité réflexive s'exerce dans le travail de mise en récit, intégrant certains éléments ici et là, en rejetant d'autres. La capacité à décider quoi garder et quoi omettre est en lien avec la perception de cohérence de l'ensemble : à nouveau, ici, il s'agit de la perception esthétique de sa recherche par chercheur, en résonnance avec celles des acteurs, et de leurs interprétations croisées et négociées, explicitement ou non. » (Mairesse, 2019)

Phase 5 : Ouverture par dissémination

La dernière phase de ma recherche-crédation concerne la dimension « création » qui a résulté de la recherche. Des œuvres, bien que modestes dans leur ampleur, ont émergé comme des traces tangibles du travail collectif réalisé : un morceau produit avec le groupe Musique pour Tous, l'enregistrement mixé de la performance à l'AoMO, ainsi que l'arrangement orchestral de cette prestation réalisé en dernière étape de l'intervention. Ces créations sonores ne sont pas à considérer comme des matériaux d'étude à part entière ou comme des preuves objectives de l'analyse, mais comme des échos sensibles du processus de recherche dans son ensemble. Elles sont d'autres formes de narration, qui ne remplacent pas l'écriture mais la complètent en offrant la possibilité d'une expérience sensorielle directe des ateliers, en musique. Si les résultats de ma recherche se lisent, sa dimension artistique s'écoute aussi.

En ce sens, ces œuvres sont moins des résultats que des compléments qui illustrent le processus créatif lui-même. Elles invitent l'auditeur à faire sa propre interprétation, à ressentir peut-être ce que j'ai ressenti, sans pour autant imposer une lecture univoque des événements. Par cette mise en valeur des créations, je tente d'étendre le potentiel émancipateur des pratiques amateurs, en faisant perdurer les objets étudiés, en les mettant à l'épreuve du ressenti d'autrui. À travers elles, la créativité circule sans se figer, évoque sans prescrire, partage sans imposer. En effet, l'objectif n'est pas de clore la réflexion par des conclusions définitives, mais de maintenir ouverte la conversation sur les formes d'engagement créatif amateur et leur potentiel subversif.

Synthèse de la piste VII

Dans cette piste, je suis revenu sur trois dimensions qui permettent de cadrer méthodologiquement la description de mon enquête.

En évoquant l'approche esthétique des organisations, je suis revenu sur l'intérêt d'une épistémologie sensible, attentive aux dimensions tacites, corporelles et émotionnelles des pratiques (VII.1). Plus qu'un simple enrichissement, cette perspective propose un rapport radicalement différent à la connaissance, en reconnaissant la légitimité épistémique des perceptions sensorielles et des jugements esthétiques. Dès lors, le sensible n'est plus subordonné au rationnel mais coexiste avec lui. Les méthodes de recherche basées sur l'art, et particulièrement la recherche-création, traduisent cette orientation épistémologique en dispositifs méthodologiques concrets (VII.2). La recherche-création, par son refus des frontières disciplinaires et son intégration des dimensions analytiques et créatives, offre un cadre adapté à l'exploration d'un phénomène comme l'amatorat. Cette union entre création artistique et investigation scientifique n'est pas fortuite, elle reflète la nature de mon objet d'étude où pratique et théorie s'entrelacent constamment.

Ensuite, les cinq phases méthodologiques que j'ai détaillées, du repérage des observables par immersion jusqu'à l'ouverture par dissémination, dessinent un parcours qui n'est pas linéaire mais itératif, fait d'allers-retours constants entre le terrain et la littérature, entre sensation et conceptualisation (VII.3). Cette démarche a fait émerger l'objet de recherche lui-même, non pas comme une entité préexistante à découvrir, mais comme quelque chose qui s'est cristallisé au fil de l'enquête. Celui-ci a été modelé autant par mes questions initiales que par les résistances et les surprises du terrain.

Cette approche méthodologique me conduit maintenant à raconter mes terrains d'investigation. Les ateliers Musique pour Tous, tout d'abord, me permettront d'explorer les modalités de jeu et de bricolage dans l'amatorat, comme des modalités du travail créatif qui échappent aux impératifs d'efficacité et de performance. Ensuite, je raconterai mon intervention à l'AoMO et ma façon dont celle-ci m'a semblé ouvrir des brèches et une forme de résonance collective dans le cadre institutionnel d'une business school.

Ces deux terrains, différents par leur échelle et leur contexte, convergent pourtant vers un même questionnement : comment les pratiques amateurs peuvent-elles maintenir vivantes des modalités créatives que le management contemporain cherche à cultiver au risque de les vider de leur substance ? C'est à cette exploration que convie le récit suivant, non pas comme une démonstration

qui validerait des hypothèses préétablies, mais comme une invitation à percevoir, à ressentir et à porter un autre regard sur le travail créateur.

VIII- PRODUIRE POUR SOI : LE JEU DE L'AMATEUR ET DU HASARD

Cette piste, consacrée aux modalités du jeu dans les ateliers Musique pour Tous, retrace les contours d'une expérience d'animation musicale qui, en échouant dans ses objectifs initiaux, m'a donné à voir des dimensions inattendues du travail créatif amateur. En effet, ces ateliers n'ont pas produit ce qu'ils étaient censés produire à l'origine. Ils ont produit autre chose, ou peut-être rien, selon la perspective adoptée. Les pages qui suivent explorent trois moments de cette aventure pédagogique en partie déjouée.

D'abord, je raconte comment mon projet de production d'un petit album collectif s'est heurté à l'indifférence polie des participants et des participantes (VIII.1). Cette première sous-partie retrace les mécanismes par lesquels le groupe a résisté à mon cadrage trop policé. Ma volonté première de faire sentir à ces jeunes qu'eux et elles aussi pouvaient créer comme des artistes, portait en elle un projet que ces personnes n'ont pas reconnu comme leur. Dans leurs silences gênés et les acquiescements sans suite se jouait déjà une autre conception du travail créateur.

La deuxième partie relate une jam et sa minutieuse préparation au gré d'ajustements, de tâtonnements et de négociations qui ont permis aux membres du groupe de finalement s'abandonner à leur passion (VIII.2). Dans cette session, le temps consacré à élaborer les modalités du jeu a largement dépassé celui de la performance elle-même. Je montre que ces préparatifs ont favorisé une immersion plus intense de la jam, un jeu laborieux qui a trouvé sa valeur dans sa propre réalisation.

Enfin, la troisième partie s'attache à ces instants fugaces où quelque chose d'aussi espéré qu'imprévu a surgi dans un atelier (VIII.3). Ici, je décris l'ouverture d'une brèche dans le tissu d'une session ordinaire, entrouvrant la possibilité de création d'une œuvre. Or, pour cette fois, ce potentiel est resté à l'état de potentiel, puisqu'il s'est aussitôt évanoui, et en l'absence d'enregistrement a laissé derrière lui le seul souvenir d'un moment de vitalité particulièrement intense.

À travers ces trois scènes, je tente d'esquisser un aspect peu visible du travail créateur, en présentant un cas où la modalité créative du jeu brouille les notions de travail et de détente, de succès et d'échec, de productivité et de gratuité. Aussi, je suggère que, dans les interstices de nos pratiques ordinaires, se logent parfois des expériences discrètes mais significatives, précisément parce qu'elles échappent aux efforts de significations.

1) Chronique d'un encadrement déjoué

L'idée que je me faisais des futurs ateliers remonte à l'été de 2021, au mois d'août précédant le début de ma thèse lors d'un festival où le hasard m'avait fait rencontrer Caroline, une professeure de percussions dans une association franc-comtoise. Je n'en sais pas beaucoup plus sur elle, car l'interaction s'était alors limitée à une discussion musicale autour de la buvette. Avec la fraîcheur nocturne, les environs du bar se vidaient, nous laissant seuls, elle, son époux, un ami et moi, à parler « cours de musique » sous l'éclairage convivial d'une guirlande guinguette. Sa demi-pression à la main, elle avait écouté mes jérémiades au sujet de mes précédentes expériences, hochant la tête avec l'assurance que confèrent vingt années d'enseignement.

« Ton problème, c'est que tu leur donnes tout de suite les instruments », avait-elle tranché, en pianotant rythmiquement sur le comptoir raboteux. « Première règle : le premier mois, pas d'instruments. Aucun. Ils doivent d'abord apprendre à sentir le rythme dans leur corps. »

Elle m'avait ensuite expliqué comment elle faisait travailler ses débutants et ses débutantes. En racontant cela, elle frappait alternativement sa poitrine, ses jambes, et claquait des doigts avec une précision métronomique. Une vraie pro. « Tu vois ? C'est seulement quand ils ont chopé ce rythme, quand il vit en eux, qu'on peut passer aux instruments. Autrement, ils s'accrochent à l'objet comme à une bouée, sans vraiment comprendre la musique », m'avait-elle dit à peu de choses près.

Cette conversation a longtemps résonné en moi. Il faut dire que, depuis un moment déjà, je n'avais pas confiance en ma qualité de « prof » de musique alors même que les participants et les participantes à mes ateliers et à mes cours m'appréciaient. Du moins, on passait de très bons moments ensemble. Plusieurs de mes proches louaient mes prétendus talents pédagogiques, alors que je n'avais jamais vraiment réussi à faire progresser quelqu'un. Au demeurant, quelque chose me gênait dans l'approche de Caroline.

Personnellement, j'animais surtout des ateliers d'amateurs et d'amatrices, pas des cours de solfège ou de technique instrumentale. Dans mon schéma, l'important n'était pas tant la maîtrise d'un instrument que la joie de se sentir créatif ou créative sans qu'on vous y force. Je privilégiais le plaisir au progrès, bien que ces deux objectifs se rejoignent parfois. Et puis, j'entretenais cette conviction tenace que la composition musicale, discipline qui m'animait le plus, pouvait être accessible à toutes et tous sans prérequis techniques intimidants. J'étais assez fan du courant des artistes de la french

touch, et je savais que si certain.e.s étaient des mélodistes aguerris, d'autres étaient simplement des geeks qui bidouillaient des samples, des boîtes à rythmes et des oscillateurs parfois sans aucune connaissance théorique. Pour améliorer son niveau dans un instrument, j'entends qu'un détour laborieux soit nécessaire, mais pour composer un peu de musique... Si tant est qu'on maîtrise quelques accords et qu'on parvienne à siffloter à peu près juste, ça peut aller bien plus vite qu'on ne le pense.

L'objectif de Musique pour Tous étant d'ouvrir la pratique musicale à des jeunes qui n'y auraient pas accès en temps normal, j'ai pensé que l'activité de composition serait assez originale et adaptée aux futurs ateliers. À moins d'avoir un lourd handicap physique, n'importe qui peut potentiellement s'adonner à du dessin voire à de l'écriture, même en cas de médiocrité flagrante. Alors pourquoi pas la composition ? J'imaginai que les participants et les participantes n'avaient pas forcément de matériel chez eux ou chez elles, et que, par conséquent, cela ne servirait à rien de leur donner des cours d'instruments. Sans instrument à portée de main au quotidien, ils et elles ne pourraient de toute façon pas pratiquer entre les séances, ce qui freinerait inévitablement leurs progrès.

Par ailleurs, je me disais que ces personnes seraient agréablement surprises de voir qu'elles aussi sont capables de créer comme de vrai.e.s artistes. Même si, bien sûr, la composition est aussi un art avec ses règles... Il s'agit d'agencer des sons dans l'espace sonore et dans le temps avec éventuellement des paroles pour que l'ensemble fasse sens. Étant moi-même davantage un compositeur-musicien aimant calculer les mélodies qu'un compositeur-geek qui bricole plus à tâtons, je me voyais mal enseigner la création musicale sans passer par quelques bases théoriques.

Préparatifs

Quelques jours avant la première session, Valentine et Jonathan du bureau de Musique pour Tous m'annonçaient que Cop1 Solidarités Étudiantes, l'association partenaire qui recrutait les bénéficiaires volontaires de mon atelier, ne pourrait finalement pas nous accueillir dans ses locaux. Habituellement, Musique pour Tous envoyait ses animateurs et ses animatrices chez les partenaires dans une logique de mutualisation des ressources. Ce modèle fragile mais fonctionnel permettait de maintenir une offre d'ateliers diversifiée sans s'exposer aux coûts prohibitifs de l'immobilier parisien. Mais ce système reposait sur un équilibre précaire, où chaque perturbation impliquait autant de réajustements « à l'arrache ».

J'ai donc suggéré qu'on réserve des studios de répétition équipés en matériel, pensant à Studio Bleu ou au Luna Rossa, ces lieux bien connus des musicos et musicas parisiens où j'allais moi-même répéter parfois. Mais à raison d'une réservation de trois heures par semaine et de la location d'instruments, sans compter le temps d'organisation d'une séance à l'autre, nous avons dû renoncer à cette option. Je cogitais en observant, à travers la fenêtre de mon appartement, la vie urbaine s'écouler, indifférente à ces petites crises associatives. Je réfléchissais rapidement aux alternatives, à ces espaces interstitiels que la ville pouvait offrir aux amateurs et aux amatrices. La rue, le métro, les parcs, le domicile...

« Je pourrais les accueillir chez moi », ai-je finalement proposé, un peu par dépit. Après tout, mon salon pouvait faire l'affaire, du moins pour commencer. J'avais quelques instruments, un peu de matériel pour enregistrer... Le minimum pour jouer et composer de la musique. Pour Romane (mon interlocutrice de Cop1), c'était banco. Les recrues étaient de jeunes adultes étudiant.e.s et autonomes, il n'y avait donc aucun problème à ce qu'on s'arrange en direct via le groupe Whatsapp prévu à cet effet.

Le matin du 9 novembre 2022, jour de la première séance, j'ai entrepris de transformer mon salon en petit studio, opération qui relevait autant du réaménagement spatial que de la reconfiguration mentale. Mes meubles, table basse, bureau, étagère ont été poussés contre les murs pour créer un espace central suffisamment dégagé. Mes bibelots personnels et autres colifichets ont été cachés dans un tiroir. J'ai disposé en cercle une farandole d'assises hétéroclites rassemblées pour l'occasion : deux fauteuils, un siège de bureau sans roulettes, une chaise en bois Ikea assez inconfortable, un tabouret bringuebalant, un cajon et un vieux canapé clic-clac au matelas passablement ferme.

Il y avait aussi, au cœur du dispositif, mon installation musicale de tous les jours, modeste mais fonctionnelle : un ordinateur portable connecté à une petite carte son Focusrite, deux enceintes de monitoring d'occasion posées sur des livres empilés (pour les placer à hauteur d'écoutes), un micro SM57 monté sur pied, mon clavier MIDI et mes guitares complétaient ce que j'appelais, avec un ton ironique et fier, mon « home studio système D ».

Ce jour-là, les problématiques acoustiques liées à ma décision se sont imposées comme une évidence brutale. Dès 19 heures, heure du rendez-vous, l'activité du restaurant au rez-de-chaussée battait la chamade : le cliquetis des assiettes, les conversations animées et le bourdonnement grave

du système de ventilation formaient un socle sonore auquel se superposait le tumulte de la rue. Aux heures de pointe, le flot ininterrompu des passants, les klaxons des voitures bloquées par les piéton.ne.s et les deux-roues pétaradants augmentaient généreusement les décibels.

Les arrivées

Quand Vienna frappa à la porte, je venais de terminer une ultime tentative d'isolation phonique de fortune : une couverture tringlée sur la fenêtre pour calfeutrer, des serviettes glissées sous la porte d'entrée, et même un panneau de mousse fixé provisoirement au sol tenant au restaurant. Ces efforts dérisoires trahissaient mon inquiétude quant à la viabilité acoustique du lieu.

« Trop stylé ! », commenta-t-elle en découvrant l'espace, son regard balayant les instruments, les câbles et les improvisations décoratives qui tentaient maladroitement de neutraliser l'intimité de l'appartement. Les autres arrivèrent progressivement. Leurs réactions ballotèrent entre curiosité polie et surprise face à ce qui leur avait été vendu comme un groupe de musique tout niveau animé par un musicien professionnel.

Arthur a passé le seuil de la porte avec sa dégaine décontractée, un étui à bongos en bandoulière. Puis Ashley, plus discrète, a rejoint le groupe avec un sourire timide. Laurène est arrivée quelques minutes plus tard, encore essoufflée de sa course depuis la station de métro, s'excusant pour ce retard minime. Enfin, Kevin a complété l'équipage, ganache solaire, téléphone en main, un beat sourd dans un seul airpod. Il examina attentivement mon installation, et hocha la tête avec respect : « En vrai, il est clean ton setup. » Apparemment, je me faisais du trac pour rien.

J'ai observé leurs regards balayer rapidement la pièce, s'attarder sur les instruments relégués contre le mur, puis revenir vers moi avec une interrogation muette. Le premier contact s'est fait autour d'un goûter-apéritif, tentative d'instaurer une ambiance détendue, collégiale et horizontale. « Alors, vous êtes tous là pour l'atelier musique ? », ai-je demandé, constatant immédiatement l'inutilité de cette question. « Avant d'entrer dans le vif du sujet, j'aimerais qu'on prenne un temps pour apprendre à se connaître et parler de ce qu'on pourrait créer ensemble. »

Dans ce studio de circonstance, aux prises avec le tohu-bohu urbain qui s'infiltrait sous les vantaux abîmés des fenêtres, nous allions découvrir ensemble jusqu'où cette adaptation pouvait nous mener et quelles formes musicales pourraient émerger avec ces contraintes. Pendant près d'une heure, j'ai

orchestré un brainstorming en faisant circuler la parole. J'ai consciencieusement pris note des goûts musicaux de chacun et de chacune : Arthur et ses influences latino-américaines, Vienna et sa passion pour la Neo Soul, Ashley et le R&B, Laurène et les comédies musicales, Kevin et le rap afrobeat. Sentant petit à petit leur attention dériver, j'ai tenté de réorienter la conversation vers quelque chose de plus concret, de plus motivant peut-être.

Le brief

À défaut d'avoir un paperboard, j'ai sorti des feuilles préparées la veille avec un soin méticuleux. Sur la première, j'avais tracé une frise chronologique menant de « aujourd'hui » jusqu'à « diffusion sur Spotify » en passant par diverses étapes : composition, arrangements, enregistrement, mixage, mastering. Sur une autre, j'avais dessiné un schéma en étoile avec au centre « notre album » et tout autour des branches : « thèmes », « ambiances », « inspirations », « public visé ». Je leur exposai le concept de l'atelier : « Mon idée, c'est qu'on pourrait composer ensemble quelques morceaux, les enregistrer de manière artisanale mais pro, et pourquoi pas les diffuser sur les plateformes de streaming. Qu'est-ce que vous en pensez ? »

Le silence qui suivit mon annonce n'était pas hostile, mais perplexe. Sans vraiment réagir précisément à ma proposition (celle-là même dont Cop1 était censé les avoir informé.e.s avant qu'ils et elles s'inscrivent), Vienna évoqua plutôt l'horizon d'une scène : « Si on fait un groupe, je suis trop chaude pour qu'on fasse de la scène, genre un concert, une jam dans le délire open mic ». Elle-même ayant une activité d'humoriste amatrice à côté de ses études, elle rêvait de jouer de la musique en public : « J'ai fait des mics plusieurs fois par semaine, et c'est la meilleure façon de progresser. On teste, on voit ce qui marche, ce qui ne marche pas... » Elle avait l'assurance caractéristique des personnes habituées à prendre la parole en public. Les autres l'écoutaient, captivé.e.s par son énergie.

Laurène rebondit : « On pourrait même jouer dans le métro ! C'est accessible, et on n'aurait pas besoin d'être prêts comme pour un vrai concert d'une heure. » « Moi je serais tellement chaude pour ça ! », a confirmé Vienna en frappant doucement dans ses mains. « Ou à la Fête de la Musique », surenchérit Laurène en regardant autour d'elle pour chercher l'approbation du groupe.

Arthur, qui caressait distraitement le bord de sa tasse de thé, a légèrement tempéré cet élan : « Ouais, mais pour brancher le piano, les micros et tout, c'est galère... » Sa remarque a jeté un voile

momentané sur l'enthousiasme collectif. Il avait rappelé les contraintes matérielles qui brident souvent les rêves artistiques. Un peu rabat-joie notre Arthur, mais réaliste. À vrai dire, l'installation m'aurait probablement incombé et, d'expérience, les Fêtes de la musique à Paris peuvent rapidement tourner en souricière lorsqu'on y apporte tout son matériel, surtout au moment de remballer...

Un nouveau silence s'est installé, pendant lequel chacun et chacune semblait mesurer intérieurement l'écart entre ces aspirations et les obstacles à leur réalisation concrète. Puis Ashley, qui était restée silencieuse pendant cet échange, a proposé d'une voix posée : « Non, mais sinon on peut déjà commencer par Spotify. C'est plus simple comme première étape... ». Sa suggestion m'a surpris. Elle reprenait un peu par dépit mon idée initiale, mais dans une autre logique. Spotify n'était plus une finalité ambitieuse, mais une étape intermédiaire et accessible vers la performance live.

La musique, enfin !

À chaque nouvelle information, je tentais de tisser des liens, d'entrevoir des ponts entre les univers de chacun et de chacune avant d'attaquer la création. « On pourrait peut-être travailler sur des grooves néo-soul avec des percussions latines ? Ou mixer des éléments de comédie musicale avec des instrus rap ? ». Je m'accrochais à mon rôle de facilitateur créatif, déployant un arsenal d'idées et de références éclectiques.

Mais leurs regards se tournaient régulièrement vers les instruments. Kevin tapotait discrètement un rythme sur sa cuisse. Ashley jouait distraitement avec ses bagues. L'énergie de la pièce n'était pas celle que j'avais anticipée, pas cette effervescence créative collective que j'avais imaginée, mais plutôt une politesse contenue, une attente. À un moment, profitant d'une pause dans mon monologue enthousiaste sur les possibilités d'auto-production offerte par les outils numériques et les plateformes, Arthur a demandé innocemment : « On va jouer un peu aujourd'hui, ou... ? »

Sa question a percé ma bulle. J'ai regardé mon téléphone, presque une heure et demie s'était écoulée. Nous avons rempli trois frises projet sur une feuille, échangé sur nos parcours musicaux, esquissé vaguement quelques directions potentielles, mais pas produit une seule note... Réalisant l'absurdité de la situation, je répondis : « Bien sûr, on y va. Vous pouvez essayer les instruments que vous voulez, et on peut jammer pour finir la séance. Vous avez des idées de morceaux faciles ? ».

Ashley m'a suggéré quelques titres en quatre accords qu'elle maîtrisait à la guitare. Parmi eux, je ne connaissais que la chanson *Price Tag* de Jessie J, qui avait fait un carton au début des années 2010. Un vrai souvenir de collègue. Cela convenait à Laurène, tandis que Vienna, Kevin et Arthur qui ne connaissaient pas le morceau s'accommoderaient du rythme et des accords pour improviser.

La transformation fut quasi-immédiate et saisissante. Comme libéré.e.s d'une contrainte invisible, les interprètes se sont dirigé.e.s vers les instruments. Vienna a pris le micro, Kevin ses textes pré-écrits dans la section notes de son téléphone, Arthur s'est assis sur le cajon, Ashley a choisi la guitare donc, et Laurène a hésité avant de s'approcher du piano électrique. Quant à moi, j'ai attrapé le petit synthétiseur MIDI. Quinze minutes ont passé ainsi, dans cette improvisation sans destination. Et ça sonnait plutôt bien pour une première. Ce n'était peut-être pas la tonalité optimale, un peu trop aigue pour Vienna notamment, mais je réalisais qu'elle était loin d'être la débutante que je pensais avoir face à moi. Du moins, elle me semblait extrêmement douée. Quand le silence est revenu, les visages étaient souriants, détendus.

« C'était cool », a commenté Kevin avec un sourire satisfait. « On remet ça la semaine prochaine ? » a demandé Vienna en enfilant son manteau. Alors qu'elles descendaient dans la cage d'escaliers, j'ai entendu Ashley murmurer à Laurène : « C'était sympa, j'espère qu'on jouera plus la prochaine fois. »

Une fois tout le monde parti, j'ai regardé mes petites feuilles stratégiques couvertes de mots, de flèches, d'étapes et de concepts. J'ai repensé à Caroline et son approche corporelle du rythme. J'avais voulu proposer quelque chose de moins laborieux, de plus ludique. Mais on ne peut pas dire que cette phase de créativité par projection avait été une franche réussite. Du moins, il est clair que ça n'avait pas amusé les participants et les participantes.

La semaine suivante, seul Kevin s'est présenté à l'atelier. Les autres avaient décliné par messages, évoquant des empêchements divers dont la sincérité m'apparaissait douteuse. Étaient-ils rétifs et étaient-elles rétives à l'idée de recommencer ? Kevin a mis le doigt sur que j'entrevois, en me rassurant toutefois : « T'en fais pas, je crois que tout le monde a kiffé. Juste te prends pas trop la tête avec cette histoire d'album. Nous, tout ce qu'on veut, c'est se détendre, jouer de la musique. Pour le reste, on verra. » En l'écoutant, j'ai glissé discrètement sous mon ordinateur les feuilles à brainstorming que j'étais prêt à dégainer. À la place, j'ai sorti ma guitare de sa housse et lui ai

demandé : « T'es chaud pour essayer de poser un freestyle si je t'accompagne à la guitare ? ». Son sourire m'a indiqué que je venais enfin de poser la bonne question.

2) La dimension laborieuse du jeu

L'eau a coulé sous les pontons depuis l'expérience un tantinet « directive » du premier atelier. En ce 10 mars 2023, nous voici déjà à la onzième session. Entre temps, nous avons fait résonner beaucoup de musique, des jams exploratoires, des bribes de compositions, et même un semblant d'arrangement sur ordinateur (j'y reviendrai dans la prochaine piste).

Ce nouvel atelier s'est déroulé sous le signe du rituel, mais aussi des retrouvailles. Et pour cause, Kevin et Arthur, absents depuis janvier, en raison de leurs voyages respectifs à Kinshasa et au Mexique, ont rejoint très en retard Vienna et Laurène qui étaient déjà là depuis deux heures. L'arrivée de Kevin a été marquée par un soupir joyeux : « Ah ça fait du bien d'être là ! » Juste après, Arthur a déboulé avec une petite blague sur son retard dû soi-disant « au décalage horaire ». Le groupe était presque au complet, il ne manquait qu'Ashley et Charlie (un nouveau membre qui avait été recruté par Laurène en début d'année).



Figure 8 : Atelier du 10 mars 2023

Cinq minutes s'écoulent, occupées par le récit fragmenté des vacances d'hiver tropicales et des actualités musicales de chacun et de chacune (Kevin vient notamment de sortir un morceau avec

son collectif de rap, Laurène cherche un stage dans le secteur culturel). Puis, sans annonce formelle, je lance un riff de guitare basé sur les accords que Laurène a tout juste appris au piano. Aucune consigne n'est donnée à Arthur et Kevin, si ce n'est de « s'imprégner de la vibe ». La musique se dessine autour d'une progression d'accords majeurs très joyeuse Sol, Ré, Do, Do, mais avec une descente du Ré au Do et une coloration en Maj7 qui donnent un aspect nostalgique à la progression, du genre « souvenirs de vacances ». Les garçons ne prennent pas le train instantanément. Vienna et Laurène reprennent le groove antérieur, tandis qu'Arthur s'assoit sur le cajon, l'effleure, réfléchit à l'espace qu'il pourrait occuper. Kevin, lui, garde son téléphone en main, y inscrit des fragments de texte, absorbant l'énergie ambiante sans encore y contribuer. Trois minutes s'écoulent dans cette configuration où les accords tournent en boucle, où Kevin écrit, où Arthur se prépare. Une ambiance sonore s'installe sans qu'aucune explication ne vienne la cadrer, sans même que nous sachions précisément ce que nous attendons de ce moment, si ce n'est l'espoir que les retardataires apportent « un petit truc en plus » à la musique.

Kevin rompt soudainement son silence par une intervention directe auprès d'Arthur : « Poum TchakPoum PoumTchak Poum TchakPoum », lui dit-il. Cette démonstration rythmique par onomatopées interrompt notre flux musical. En jouant, on les empêche de se concentrer, donc nous marquons une pause. La description de Kevin se poursuit : « Tein TeinTss TeinTein TeinTeinTss », murmure-t-il, dessinant vocalement le territoire rythmique sur lequel il s'imagine partager son flow.

Pendant ce temps, notre attention se disperse. Je tente de maintenir une écoute panoramique, attentive simultanément à Laurène qui bidouille les sons du piano, aux toplines marmonnées par Vienna, aux échanges rythmiques entre Arthur et Kevin. Cette écoute divisée crée une sensation de flottement, d'indécision collective. Je lance un compte à rebours de quatre temps pour nous recalibrer. Cela donne un semblant de synchronisation, mais c'est toujours balbutiant. Jusqu'à ce que Vienna se mette à chanter... Cette apparition entraîne le jeu d'Arthur qui y voit un repère, une forme de direction artistique. Kevin le remarque instantanément : « C'est bon il l'a, là c'est bon il l'a ! ». À pas feutrés, nous trouvons une cohésion en tant qu'instrumentistes, tandis que Kevin et Vienna cherchent désormais un partage vocal équilibré dans cet assemblage sonore. Vienna dévoile ses premières toplines, des parties « saccadées » et d'autres « planantes ». Selon ses dires, Kevin « commence à kiffer ».

Laurène elle, semble s'ennuyer et tente un changement de rôle dans l'équilibre sonore. Elle essaye de prendre un solo. Mais cette initiative se heurte à un manque d'écoute collective. Les autres ne lui laissent pas la place et tout se chevauche. Face à cette fin de non-recevoir, elle abandonne son chorus en cours de route et reprend une simple suite d'accords plaqués bien dans les temps. Or, c'est à ce moment précis que quelque chose bascule.

Ça part, l'énergie commence à monter, les gestes deviennent plus naturels. Je trouve moi-même le bon gimmick de guitare à répéter. Des cocottes un peu disco-funky avec un effet phaser qui complètent assez bien les fréquences du piano, en y ajoutant une petite percussivité. À ce moment-là, la présence vocale de Kevin change elle aussi. Il murmure ses textes de plus en plus fort, bien qu'encore recroquevillé sur l'appli *Notes* de son téléphone. On arrive à capter quelques fragments de son soliloque : « I don't give fuck yeah », « j'fais des tours de passe-passe comme les citizens-zens »... Comme cette phase embryonnaire s'éternise un peu, nous faisons une nouvelle pause.

L'heure tardive impose un choix stratégique. Ayant toujours à l'esprit qu'il me faut absolument profiter de leur présence pour enregistrer leurs parties d'un projet de composition en cours sur mon ordinateur (sans quoi je ne peux pas avancer sur le mixage), je leur propose : « Vous préférez faire quoi entre reprendre l'enregistrement du morceau qu'on avait commencé à produire la dernière fois et continuer sur cette jam ? ».

La réponse est unanime : « En vrai, on est dans la vibe là, il y a un truc, on peut pas trop switcher », affirme Vienna, aussitôt validée par Kevin : « On est dans le mood, oui faut continuer ». Vienna propose alors de « structurer un peu plus », de « préparer la jam » avec « un ordre d'apparition », des « rôles » et quelques « règles ».

Je profite que quelqu'un d'autre que moi suggère un cadrage, pour y ajouter et expliquer le principe de circulation des chorus dans le jazz, me rappelant que Laurène s'était fait spolier le sien quelques minutes auparavant : « Quand on sent qu'il y a une personne qui veut avoir son moment de gloire dans le morceau, en lançant une impro par exemple, bah là faut essayer de lui laisser de la place en se mettant en retrait. » Vienna formule autrement ce principe : « En gros, c'est de la communication entre nous sans se parler, quoi. »

Le groupe dessine alors un semblant de structure, un ordre d'apparition, un certain flow d'abord saccadé pour le « confort de Vienna » selon Kevin. Cela précise une architecture temporelle : une

intro à la guitare seule sur deux tournes⁴⁵, l'entrée du piano avec le cajon ensuite, puis le chant saccadé de Vienna.

Cette planification ne garantit pourtant pas une réussite immédiate. En effet, la tentative suivante s'avère assez bancal et s'interrompt au bout de deux minutes. Ce nouveau faux-départ donne lieu à d'autres échanges techniques dans le groupe. Kevin re-coache Arthur, moi je re-coache Laurène, Vienna re-coache Kevin... Puis encore un faux-départ, puis un autre.

Mais le collectif fait preuve d'une remarquable ténacité. Sa persévérance se mesure au fait qu'il a fallu s'y reprendre à cinq fois, pendant une heure en tout, pour aboutir à une vraie bonne jam. Tous les échecs précédents ont servi à élaborer un dispositif, des règles du jeu, qui permettraient à la jam de fonctionner. Et aujourd'hui, cela n'a pas raté. À force d'obstination, les gestes, les notes, les rythmes se répètent, se précisent, se démarquent et se retiennent. Ils s'ancrent dans nos têtes et dans nos mouvements.

Finalement, la cinquième tentative est la bonne. La jam commence, et s'arrêtera au bout d'un temps record de...15 minutes (pour cause d'ennui au bout d'un moment). La structure n'avait plus grand-chose à voir avec ce qui était prévu au départ (en y réfléchissant, nous avons suffisamment de matière pour planifier une seule minute tout au plus...). Après l'exécution approximative du plan, de nouvelles choses sont apparues, des chœurs, des variations, des solos, des climaxes et des interludes plus calmes. Alors que le processus était très laborieux, cette jam fut un véritable moment de détente et de laisser aller. « C'était trop beau », dit Laurène.

Des premiers pas harmoniques et rythmiques à ces quinze minutes finales de flow collectif s'est écoulée près d'une heure de tâtonnements, d'ajustements, de faux départs, de négociations tacites et explicites. Une heure consacrée à préparer quinze minutes d'un intense plaisir ludique.

Avant de lever la séance, je propose que nous visionnions ensemble la vidéo de la jam pour « refaire le match ». Nous plongeons le salon dans une semi-pénombre et lançons le petit film sur l'ordinateur. Assis et assises en demi-cercle sur le canapé et les fauteuils dépareillés, Vienna, Kevin, Arthur et Laurène se penchent légèrement en avant, regards fixés sur leurs doubles numériques qui jouent à l'écran. Les boissons et le bol de chips circulent, prolongeant l'atmosphère détendue à

⁴⁵ Une tourne est une suite d'accords dans le jargon musical familier.

cette séquence d'auto-contemplation. L'image n'est pas parfaitement stable, mais le son est étonnamment bon.

« Il y a un côté relâchement mais vibe ici », commente à un moment Vienna, l'occiput légèrement incliné. Cette remarque nous fait rire, car nous ne sommes pas sûrs de comprendre ce qu'elle veut dire, ce qui l'amène à préciser sa pensée : « Relâchement dans le sens où on sent qu'on arrive dans un genre de refrain, mais vibe dans le sens où c'est un truc entraînant où on se relâche justement parce qu'on se fait plaisir. » Vienna pointe son doigt vers l'écran, en suivant la progression de la mélodie : « Le nanananan, c'est comme un pré-refrain et le touloutoutou, c'est comme un refrain. On aurait même pu faire des chœurs. » Elle théorise spontanément une structure qui aurait émergé de leur improvisation, y voyant des possibilités d'expansion future pour une éventuelle composition.

L'attention de Kevin se déplace alors vers un autre aspect de la vidéo, *a priori* plus anecdotique, à savoir le visage d'Arthur. « Regarde là, Arthur il est là avec nous là ! » s'exclame-t-il avec un enthousiasme teinté d'une affectueuse ironie. Puis, analysant la dynamique rythmique qui les unit, il ajoute : « C'est toi qui tiens le truc ; si tu te décales, nous tous on est dans la merde, tout simplement. » Arthur rit, acceptant ce qui est à la fois une taquinerie et une reconnaissance de son rôle crucial. Il poursuit la réflexion de Kevin sur la fonction rythmique qu'il assume : « Oui, moi je suis une horloge, je dois pas bouger en fait. Moi, je reste dans mon truc. »

Ces observations techniques s'entremêlent constamment avec des remarques plus légères, plus personnelles, qui n'ont rien à voir avec la musique. Vienna, l'œil aiguisé, remarque un détail amusant sur Kevin « T'as vraiment graille des chips pendant que tu chantes toi ? ». L'accusation provoque des rires complices, ces imperfections étant plutôt célébrées comme des petits détails qui humanisent la prestation.

Les commentaires en reviennent à la musique et valorisent les subtilités qui l'enrichissent : « Il y a des petites variations, la petite guitare au fond ça donne du cachet », note Vienna. Puis, constatant un passage plus aérien, elle poursuit : « C'est comme une pause, c'est un peu planant. ». Kevin, se balançant légèrement au rythme de ce qu'il entend, résume le sentiment général avec une simplicité désarmante : « Laisse tomber, on kiffe nous. » Cette phrase condense toute la satisfaction qu'ils tirent de leur performance, sans en faire une interprétation technique. Et Vienna d'enchaîner sur

sa philosophie de la musique, celle qui passe d'abord par un abandon de soi : « C'est bien quand on fait au feeling. En fait, quand on s'emporte nous, c'est qu'on emporte les gens, le public. »

Arthur, à l'affût des éléments structurants propose : « On pourrait découper en parties planantes, rap et tout. » Son esprit semble organiser des extraits de la jam en sections définies, imaginant comment elle pourrait se transformer en quelque chose de plus formalisé. L'attention glisse momentanément vers la qualité de la vidéo elle-même. « Le caméraman, il a craqué là », remarque Arthur, pointant un mouvement brusque du cadre (j'avais demandé à ma compagne de nous filmer, mais disons que ce n'était pas vraiment son métier). Kevin renchérit avec sa gouaille : « J'avoue, la caméramane, elle nous fait quoi là », faisant de ce défaut technique en source d'amusement. Lorsque la vidéo montre un moment de synchronisation parfaite, Kevin le souligne avec fierté : « Là ils sont dedans là, ça y est tout le monde est dedans. » Ce « ils » curieux pour parler d'eux-mêmes crée une distance sur leur propre performance, comme s'il parlait d'autres musiciens et musiciennes.

Laurène, qui était restée relativement silencieuse jusqu'ici, s'inquiète soudain de la longueur de la vidéo : « Ça dure combien de temps ? » Kevin exagère avec un sourire : « Ça dure vingt ans en fait, c'est chaud », amplifiant comiquement la réalité, comme si le ressenti avait été moindre dans le feu de l'action.

Alors que la vidéo arrive à son terme, l'émotion monte d'un cran. « C'est beau bordel », déclare Kevin, visiblement touché par ce qu'ils et elles ont accompli ensemble. Laurène le taquine gentiment : « Il va pleurer », transformant ce moment d'émotion sincère en une occasion de renforcer leur complicité par l'humour. Arthur embraye sur une comparaison inattendue : « Ça fait penser un peu aux Spice Girls, tu vois Aya Nakamura tout ça, c'est que des trucs comme ça qui te rentrent dans le crâne. » Cette référence délibérément provocatrice à des artistes hyper populaires déclenche des rires, mais contient aussi une reconnaissance implicite du caractère accrocheur de leur mélodie.

Kevin conclut avec une prédiction qui valide une bonne fois pour toute ce qu'ils et elles ont fait : « Je suis sûr que si on finit là, si on rentre chez nous, ça nous reste dans le crâne. » Cette persistance de la mélodie dans la mémoire, sa capacité à habiter l'esprit au-delà de l'expérience immédiate, voilà la preuve que cette jam était une réussite.

Le visionnage s'achève dans cette atmosphère de satisfaction collective. Personne n'a mentionné une seule fois ce qui aurait pu être amélioré ou corrigé. J'interprète cette absence de critique négative non pas comme le fruit d'une complaisance naïve, mais peut-être plutôt comme une volonté délibérée de préserver et d'amplifier l'énergie positive du moment. Par ce debrief collectif, la jam originale se prolonge et s'enrichit à travers des commentaires, des rires et du partage d'émotions. Malheureusement, nous n'avons pas pensé à faire de ces captations vidéo et de ce genre de debrief un nouveau rituel... Au risque de manquer des occasions de faire revivre nos bonnes émotions futures.

3) Un rendez-vous manqué avec la création

Et effectivement, nous aurions bien aimé faire perdurer un éclat survenu lors d'une session ultérieure, cette fois avec Charlie, Laurène et Vienna. Ce jour-là, dans une autre salle de répétition (j'étais en plein déménagement), un moment musical inédit nous est apparu avant de disparaître aussitôt, laissant derrière lui une opportunité créative qui ne se présenterait plus.

C'était un après-midi ordinaire de répétition, exceptionnellement un lundi, en mai, la plupart des étudiants et des étudiantes ayant alors fini leurs partiels. À notre habitude, nous accordions les instruments dans un relatif désordre. Charlie ajustait la tension de ses cordes de basse à l'aide d'un petit accordeur électronique. Laurène voulait faire des chœurs, elle vérifiait son micro, fredonnant quelques sons pour calibrer sa voix. Vienna parlait en scrollant Spotify dans le but de sélectionner la chanson qui allait orienter notre session du jour. « Vous connaissez *Next Lifetime* d'Erykah Badu ? » a-t-elle demandé, les yeux brillants d'une inspiration soudaine. J'avoue que je ne connaissais pas. C'était très éloigné de mon répertoire, mais je la savais thuriféraire de cette chanteuse mondialement connue. Charlie, plutôt rock à la base, a hoché la tête, reconnaissant la référence de nom. Laurène a souri, déjà prête à se laisser porter par cette proposition alléchante bien qu'elle soit restée évasive quant à sa familiarité avec le morceau.

Vienna nous l'a passé sur les enceintes. J'ai été interloqué par la ressemblance entre la voix de la star et la sienne. J'ai compris de quelle inspiration elle tenait son talent et ses vocalises. Les fréquences étaient les mêmes, elle avait dû s'entraîner des heures sinon à l'imiter, au moins à capter sa tessiture et ses mimiques. Les timbres étaient très proches. Vienna nous a expliqué brièvement la structure des accords, une progression typiquement néo soul, répétitive mais riche, jazzy mais

sans cadence tonale⁴⁶. Charlie l'a saisie au vol, ses doigts trouvant assez facilement les notes sur le manche de la basse. Il a tenu le groove du premier coup : chapeau l'artiste.

Nous avons commencé à jouer, d'abord maladroitement, cherchant à nous caler sur le morceau original. Au début, nous jouions en playback orchestra, c'est-à-dire par-dessus la bande son. Il s'agissait d'abord de « choper le truc ». Cet univers étant assez éloigné du nôtre (excepté celui de Vienna), il nous fallait un petit temps d'adaptation. Une fois à l'aise, nous couperions le son des enceintes.

Petit à petit, quelque chose s'est délié de l'enregistrement d'origine, ce qui m'a donné le réflexe d'en baisser complètement le volume. Apparemment, nous nous décalions du morceau officiel en modifiant le rythme, les backvocals et la basse. Au piano, je me suis amusé à moduler les accords alors que je n'étais pas dans ma zone de confort harmonique. En effet, les accords de néo soul omettent souvent les notes qui définissent la tonalité. Comme ils prennent en compte la fondamentale, la quinte et des enrichissements, mais pas toujours la tierce, ils sont très ambigus du point de vue tonal...⁴⁷

C'est là que quelque chose d'imprévu est survenu. Vienna a commencé à chanter, mais pas les paroles originales. Un truc nouveau, improvisé, une mélodie en yaourt qui se baladait dans tous les registres. Sa voix naviguait entre les accords avec une liberté déconcertante. Elle ouvrait des sortes de passages secrets dans le morceau, comme pour aller ailleurs. Charlie, répondant à cette impulsion, a développé une ligne de basse qui s'est détachée du modèle initial, une proposition rythmique qui venait soutenir et amplifier l'exploration vocale de Vienna. À ce moment-là, la reprise devenait une création originale. Laurène, sentant l'ouverture, a commencé à tisser des chœurs en contrepoint de Vienna. Ses harmonies venaient enrichir la texture sonore avec de nouveaux reliefs. Pendant peut-être cinq minutes, difficile d'être précis, nous avons créé un son. Ce n'était plus *Next Lifetime* d'Erykah Badu, c'était autre chose, une nouveauté née d'une alchimie fragile entre quatre musiciens et musiciennes momentanément aligné.e.s.

Je me souviens que le motif de basse de Charlie était remarquable. À la fois simple et inventif, alors même qu'il n'est pas bassiste à l'origine. Nous étions trop absorbé.e.s pour interrompre

⁴⁶ Les cadences sont les ponctuations du discours musical. Elles sont ce qui sonne tantôt comme une virgule pour relance, tantôt comme point final pour terminer, tantôt comme des points de suspension pour laisser planer un doute sur la fin.

⁴⁷ Conséquence de la note précédente : parfois, on ne peut pas vraiment faire un accord qui sonne comme un « accord final » en néo-soul.

l'expérience, nous poser, écrire ou enregistrer les notes. Les interventions vocales de Laurène étaient minimales mais précises, placées aux bons moments. Ses fragments mélodiques répondaient aux propositions de Vienna tout en l'invitant à transposer sur d'autres registres. Puis, à un moment, tout ça s'est dissipé. Vienna a conclu sa mélodie improvisée, Charlie a trouvé une résolution pour sa ligne de basse, et l'énergie collective s'est doucement estompée. Nous nous sommes regardé.e.s, apaisé.e.s par ce qui venait de se produire. Laurène trouvait ça vraiment bien, Vienna aussi. Charlie et moi regrettions simplement de ne pas avoir enregistré.

Après une petite pause de dix minutes, nous avons tenté de remettre ça, de retrouver cette combinaison exacte d'éléments qui avait produit une petite parenthèse de grâce. Mais la conscience même de notre effort semblait contrarier le résultat. Vienna ne retrouvait plus exactement la mélodie qui lui était venue à l'esprit. Charlie essayait différentes variations à la basse, sans parvenir à imiter le toucher qui avait si bien fonctionné. Laurène proposait d'autres harmonies vocales, mais l'intention n'était plus la même que dans les précédentes. Quant à moi, comme j'avais joué assez aléatoirement des notes auxquelles je n'étais pas du tout habitué, impossible de retrouver la même sensation.

La frustration grandissait à mesure que nous comprenions que la configuration d'avant la pause était désormais hors d'atteinte. Je crois que Vienna a plaisanté en disant : « Ça va rester une légende urbaine notre morceau », quelque chose comme ça. Nous avons ri, mais le sentiment de perte restait tangible. Ce n'était pas seulement un regret logistique, celui de ne pas avoir appuyé sur le dictaphone, mais celui d'avoir laissé passer un potentiel créatif qui ne s'est jamais vraiment actualisé, si ce n'est pendant quelques minutes, juste entre nous.

Le lendemain de la session, j'ai noté dans mon journal de bord les éléments musicaux qui m'étaient restés en mémoire : le preset de mon son de piano, la progression mélodique ascendante de Vienna, la ligne de basse ultra sobre de Charlie, les chœurs de Laurène... Tout cela trahissait ma façon assez terre-à-terre de me remémorer les détails. Mais ces souvenirs, aussi vivaces fussent-ils, ne permettaient pas de reconstituer l'ensemble. J'avais quelques fragments de la mosaïque, des évocations, mais pas le tout. Il est d'ailleurs probable que les autres avaient oublié ce moment au bout de quelques heures seulement.

Assurément, ce n'était pas la première fois ni la dernière que j'aurais le sentiment d'un rendez-vous manqué avec une intuition créative potentiellement créatrice. Celui-ci en est un parmi tant d'autres.

Si j'y avais pensé en direct, j'aurais fait en sorte qu'on puisse exploiter ce petit jeu. Il y avait quelque chose à en faire. Certes, nous n'aurions pas retrouvé toute l'atmosphère de la pièce, des odeurs printanières (allergènes en ce qui me concerne), du dispositif, de la lumière et de l'humeur post-partiels. Mais avec un peu plus de concentration et un peu moins de lâcher-prise, nous aurions pu stabiliser la musique dans une œuvre.

Au demeurant, quelque chose a survécu à cette expérience non documentée. Le simple fait que son potentiel créatif ait été entrevu, témoigne de sa réalité. Elle a ouvert une direction possible, mais pas complètement explorée. Même si la perche n'a pas été saisie, au moins nous l'avons vue exister. Habituellement, j'enregistrais ou filmais les répétitions pour lesquelles j'étais sûr que le dispositif en valait la peine. Mais pour une session plus informelle comme celle-ci, j'avais considéré que ce n'était pas nécessaire. Une plus grande clairvoyance m'aurait permis d'attraper cette micro-épiphanie au moment où elle se présentait. À la place, j'ai essayé de la faire vivre autrement, en y songeant, en la réécrivant.

L'absence d'œuvre n'a pas effacé la réalité créative de notre reprise pour autant. Dans un intervalle fugace, nous avons amorcé en filigrane l'esquisse d'un morceau qui nous semblait être de qualité. Il était là, même s'il n'a pas franchi le seuil de sa réalisation complète. Si nous avions capturé ce moment pour le transformer en production finalisée, nous aurions nécessairement emprunté d'autres chemins, traitements numériques, arrangements structurés, superpositions de pistes, mixages. La version studio aurait été une incarnation possible de l'intuition première (peut-être encore plus belle qui sait), et non son imitation. Ce jour-là, le surgissement d'une performance éphémère l'a emporté sur la reproduction en œuvre achevée. Mais d'une certaine manière, ce surgissement a laissé une empreinte, une possibilité créative entrevue, une œuvre déjà là.

Synthèse de la piste VIII

Les ateliers Musique pour Tous m'ont appris combien des ambitions pédagogiques pouvaient se heurter à la réalité du terrain, comme l'a illustré le premier écart entre mon désir de structure et le besoin de spontanéité des participants et des participantes. Cette expérience m'a donné à voir des dimensions inattendues de la modalité du jeu dans le travail créatif des amateurs et des amatrices de musique.

Lors du premier atelier (VIII.1), j'ai ressenti un décalage entre mon projet structuré et le souhait immédiat de pratique musicale des participants et des participantes, qui m'a forcé à reconsidérer mon approche. Comme Kevin me l'a expliqué plus tard : « Nous, tout ce qu'on veut, c'est se détendre, jouer de la musique. Pour le reste, on verra. » Cette première résistance à mon cadre trop policé m'a fait comprendre que ma vision de la productivité créative n'était pas celle qu'ils et elles recherchaient.

Le deuxième moment révélateur aura été cette jam session (VIII.2), où nous avons passé une heure entière à tâtonner et ajuster pour finalement jouer quinze minutes de musique fluide. Cette disproportion entre le temps de préparation et le temps de performance a illustré la dimension laborieuse du jeu. Une heure consacrée à le préparer (Kevin coachant Arthur sur le rythme, Vienna proposant une structure, moi expliquant la circulation des solos) pour un quart d'heure de vrai plaisir partagé. Cette phase laborieuse d'agencement des corps, des attentions et des affects m'est apparue non pas comme un signe d'inefficacité, mais comme la condition même d'émergence d'un « relâchement mais vibe », ainsi que l'a formulé Vienna.

Enfin, j'ai raconté cette brèche survenue lors d'une reprise d'Erykah Badu avec Vienna, Charlie et Laurène (VIII.3). Pendant trois minutes fugitives, notre interprétation s'est mue en création originale, la voix de Vienna explorant des mélodies improvisées, la basse de Charlie trouvant un motif remarquable, les chœurs sans fioriture de Laurène et mon piano navigant dans des harmonies inhabituelles. Malgré nos tentatives, cette configuration éphémère n'a jamais pu être reproduite après notre pause. « Ça va rester une légende urbaine, notre morceau », a plaisanté Vienna. Cette opportunité créative entrevue puis évaporée m'a fait comprendre la valeur de l'instant dans la pratique amateur, des moments forts dont l'intensité n'est pas nécessairement affectée par l'absence d'un résultat tangible.

À travers ces trois évocations, nous voyons qu'au sein des ateliers, la modalité créative du jeu n'est pas dénuée de travail et trouve sa valeur dans l'activité elle-même plutôt que dans un résultat tangible. Ces rencontres n'ont pas produit ce qu'elles étaient censées produire, mais ont généré quelque chose d'autre : des espaces d'exploration, des moments de résonance partagée. Durant ces expériences, il y a eu une place pour l'imprévisible, le spontané et ces moments qui, bien qu'ils échappent aux efforts de signification, constituent des évocations significatives. L'évolution de mon regard sur le succès et l'échec, la productivité et l'improductivité, m'amène naturellement à

explorer dans la prochaine piste, comment cette pratique amateur s'affranchit des temporalités habituelles du projet pour inventer d'autres rapports au temps et à la création collective.

IX- BRICOLER SANS LA TEMPORALITÉ DU PROJET

Entrer dans l'espace où se fabrique la musique, c'est pénétrer un univers où des sensations priment souvent sur les mots. À travers trois nouveaux tableaux tirés des ateliers Musique pour Tous, cette piste raconte comment la pratique musicale amateur peut se déployer dans une logique de bricolage sans plan préétabli, guidée davantage par des petites aventures sensibles que par une vision artistique clairement formulée.

Premièrement, à travers la naissance inopinée d'un morceau lors d'une session d'improvisation collective, ce chapitre donne à voir l'idée de composer sans concevoir (IX.1). Le premier tableau montre comment, loin des stratégies de création délibérées, l'œuvre musicale peut émerger organiquement de l'interaction entre les participants et les participantes, d'un enregistrement fortuit

et d'une écoute partagée. J'y décrirai comment la transition fluide du jeu à la composition peut se bricoler sans injonction productive ni cadre formel.

Dans un deuxième temps (IX.2), je me plonge dans une improvisation chaotique. La collision entre différentes sensibilités musicales m'a permis d'observer comment les corps et les gestes tentent de naviguer dans la cacophonie pour retrouver des points d'ancrage communs. Dans la pagaille, trente secondes d'harmonie entre des mondes musicaux différents ont tout de même laissé entrevoir la possibilité d'une coordination malgré la mésentente.

Enfin, je m'intéresse au tâtonnement par le sensible (IX.3) à l'aune d'une séance d'enregistrement de chœurs où les jugements esthétiques se sont échangés parfois sans paroles. Dans le silence nécessaire du studio improvisé, le langage corporel a formé un système de communication guidant la performance vocale avec une précision que les mots auraient peiné à rallier.

À travers ces trois scènes, je souhaite montrer comment ces musiciens amateurs et ces musiciennes amatrices construisent leur expérience créative non pas à partir de compétences techniques abouties ou de méthodologies rigoureuses, mais par tâtonnements collectifs, par essais et erreurs, et par une écoute mutuelle qui transforme leurs interactions en moments de création. Dans ces espaces où le sensible prime sur le conceptuel, j'observe une forme d'intelligence collective qui se manifeste à travers les corps, les gestes et les regards en même temps qu'elle passe par des mots.

1) Composer sans concevoir

En ce 21 novembre 2022, le salon baignait dans la lumière artificielle du soir, les instruments disposés en cercle attendant d'être animés pour cette troisième séance de l'atelier. Dehors, la nuit était déjà tombée depuis longtemps, enveloppant la ville d'une obscurité précoce propre à ce mois hiémal. Dans les rues, on apercevait les premières décorations de fin d'année qui commençaient à poindre et illuminer les façades pour contrebalancer la morosité hivernale. J'observais Vienna et Laurène s'installer, accompagnées de Kevin, de retour après notre session en duo la semaine précédente. Leurs visages trahissaient une légère fatigue, celle des étudiants et des étudiantes qui sentent l'étau des partiels se resserrer inexorablement, qui jonglent avec les contrôles continus et les rendus. L'atmosphère était néanmoins différente de notre première rencontre, moins chargée d'attentes. J'avais rangé mes frises et mes plans ambitieux dans un tiroir, bien décidé à laisser la musique émerger plutôt qu'à transformer les participants et les participantes en artistes en herbe.



Figure 9 : Atelier du 21 novembre 2022

« J'ai pensé à quelque chose de différent aujourd'hui », ai-je annoncé en accordant ma guitare. « Au lieu de parler d'un petit album, on pourrait juste jouer ensemble, mais avec quelques règles simples pour qu'on apprenne à se sentir musicalement. »

Kevin a hoché la tête, déjà plus investi que lors de notre première session collective. Vienna a réajusté sa position dans le fauteuil bancal, visiblement curieuse. Laurène, qui tripotait nerveusement le clavier, a semblé satisfaite par cette proposition. J'ai alors introduit un cadre minimal mais structurant, une progression d'accords simple sur laquelle nous allions improviser collectivement, guidé.e.s par trois règles fondamentales.

Premièrement, chacun.e choisirait son moment pour entrer en jeu, sans communication verbale préalable. Deuxièmement, nous devrions collectivement faire émerger un climax puis une résolution, sans qu'aucun leader ou leadeuse ne dirige ce mouvement. Troisièmement, nous nous passerions le « lead » à tour de rôle, chacun.e prenant momentanément l'avant-plan pendant que les autres se mettraient en retrait pour le soutenir ou la soutenir. Dans les groupes professionnels, il y a souvent un leader officieux ou une leadeuse officieuse, des rôles normaux par instrument et des conventions quant aux transmissions des solos. Mais ici, le but de l'opération était surtout d'exagérer les principes de bonne entente musicale pour leur apprendre à s'écouter mutuellement. Il me semble que c'est la base pour qu'un groupe tourne bien.

« Ce n'est pas un exercice de style », ai-je précisé. « C'est un exercice d'écoute et de présence. Peu importe si vous connaissez trois notes ou trois mille. L'important, c'est d'être pleinement là, avec les autres. » J'ai commencé à jouer doucement les accords convenus, avec une régularité métronomique. De fil en aiguille, sans communication verbale, nous sommes parvenus à créer du dynamisme, avec des montées, des plateaux, des respirations et des moments de tension résolue. Lorsque la dernière note s'est dissipée dans l'air du salon, un silence contemplatif s'est installé brièvement, avant que Vienna ne le brise d'un « Waouh! ». « C'était vraiment cool ! », a ajouté Laurène d'un ton excité. Kevin a hoché la tête avec un sourire satisfait : « On a kiffé grave ».

« Attendez, a dit Vienna en sortant son téléphone de sa poche, j'ai tout enregistré. On peut réécouter. » Cette initiative spontanée aura été un tournant dans la session. D'un coup, l'enregistrement nous permettait de nous distancier de l'expérience immédiate du jeu pour l'aborder comme un objet de création potentielle. Les sons que nous avons produits dans l'instant devenaient matière malléable, analysable, transformable. Le téléphone posé au centre de notre cercle devenait un médiateur dans notre pratique.

Au boulot !

Ça y est, les premiers accords sortent du téléphone. Nos expressions changent subtilement, allant de l'amusement vers la concentration. Le regard de Vienna s'intensifie, scrutant le minuteur sur l'enregistreur du smartphone pour y saisir les notes qu'elle avait déjà oubliées.

« Le refrain, je l'ai pas capté... », murmure-t-elle, penchée sur l'appareil. « Je sais pas ce qu'on fait en refrain... Tout à l'heure, on avait trouvé un truc. » Sans s'en rendre compte, Vienna parle déjà de refrain. Elle utilise un lexique compositionnel pour décrire ce qui n'était initialement qu'un moment d'improvisation. Un autre état d'esprit est en marche, notre jeu commence à être perçu comme une œuvre en devenir.

« En termes de topline, tu veux dire ? » J'adopte moi aussi ce glissement sémantique.

« Ouais, en fait tu vois, moi je fais des trucs genre un peu au feeling, mais j'ai l'impression que j'ai du mal à trouver... » répond-elle. Sa voix trahit une frustration créative, celle de l'artiste qui entrevoit quelque chose sans pouvoir encore le saisir pleinement.

Laurène intervient, voulant l'aider à préciser : « Le moment du refrain ? »

« Ouais enfin, j'ai du mal à trouver des trucs structurés, je vais souvent dans des répétitions et tout, enfin je sais pas... » Vienna semble chercher ses mots, comme si le langage verbal était soudainement moins adéquat que le langage musical qu'elle venait de pratiquer.

Kevin, qui était resté silencieux jusqu'alors, s'anime : « En fait, ce qu'on pourrait faire, tu vois comment on y est allés là, au final, c'est toi qui as fait le premier couplet et moi ça m'a soulagé de ouf. »

Dans son intervention, Kevin ne parle plus de notre jeu au passé, comme d'une expérience close, mais au conditionnel présent, comme d'un projet ouvert. Plus significatif encore, il appelle « premier couplet » ce qui n'était qu'un moment d'improvisation, consolidant ce glissement vers du travail de conception.

Vienna acquiesce vivement en demandant : « Comment on se construit là ? », signe qu'elle bascule dans un processus créateur.

« Genre en mode toi t'y vas, j'y vais, après tu reviens, et après je reviens en back... » poursuit Kevin, dessinant dans l'air des mouvements alternés avec ses mains. « Je sais pas si tu peux faire réécouter ce qu'on a fait tout à l'heure... ». Il demande à retrouver la référence antérieure, le matériau d'origine, la source d'inspiration pour le travail à venir.

« Ça, je pense que ça doit être un truc vraiment à deux », affirme Vienna, son regard passant de Kevin à l'enregistrement, comme si elle visualisait déjà un genre de canon à deux voix.

« En passe-passe ! » s'exclame Kevin, trouvant l'expression parfaite pour ce qu'il imagine.

Le visage de Vienna s'illumine : « Ouais, j'adore cette idée ! Je plante le décor et tout et toi t'arrives, déjà ça fait une matière et tout et après on se balade en fait. Je reste et toi tu fais des apparitions, comme un jeu de questions-réponses, ça peut être stylé. »

Dans cet échange, Vienna et Kevin élaborent une vision commune de ce que ces deux-là viennent de créer, et par extension pourraient créer. Les métaphores employées, « planter le décor », « se

balader », « questions-réponses » traduisent leur effort pour donner forme à quelque chose qui n'est encore qu'une intuition. L'audio enregistré devient alors le centre d'une activité intense d'écoute et de projection. Vienna manipule l'appareil, revenant sur certains passages, isolant des motifs mélodiques qui lui semblent les plus prometteurs.

« T'entends ça ? » demande-t-elle à Kevin, qui se penche pour mieux écouter. « Si on gardait ça comme base du refrain, et qu'on développait autour ? »

En observant cette scène, je suis frappé par la fluidité avec laquelle s'opère le passage de l'improvisation à la composition. Il n'y a pas de rupture nette, pas de décision officielle d'un « maintenant nous allons composer ». La composition émerge organiquement du jeu et de sa réinterprétation à l'aune de l'enregistrement.

Kevin fredonne les punchlines volubiles qu'il envisage de poser sur ces sections, testant différents phrasés, différentes attaques. Laurène, qui est passée à la guitare les observe avec attention et commence à reproduire quelques arpèges sur les cordes. L'espace du jeu devient un laboratoire de création, sans que personne n'ait besoin d'annoncer cette métamorphose.

« On peut essayer, là ? », propose Vienna, avec une excitation palpable dans sa voix.


Sans attendre de réponse, elle fait un signe à Laurène pour qu'elle commence à jouer la progression d'accords identifiée. Kevin est prêt à suivre le mouvement. Je reprends le piano, me préparant à les accompagner dans cette nouvelle phase, sans avoir tout à fait conscience qu'à ce moment-là un morceau est en train de naître. Le dispositif du jeu à contraintes, conçu initialement comme un simple exercice d'écoute mutuelle, a créé les conditions d'émergence d'un processus créatif. Sans injonction de se projeter dans une composition, sans l'anxiété de performance que cette injonction aurait pu générer, ils et elles se sont frayé un chemin vers la production d'une œuvre.

Cet échange, né presque accidentellement de mes efforts pour trouver une alternative à l'approche trop structurée de la première session, devient un dispositif de travail. Le morceau esquissé ce jour-là, que nous avons un temps baptisé « Passe-passe » avec un clin d'œil assumé à l'expression de Kevin, sera notre seule création vraiment aboutie *in fine*. Dans les semaines qui suivront, nous le retravaillerons, l'affinerons, l'orchestrerons, mais toujours dans cet esprit de jeu et d'exploration qui aura présidé à l'idée de projet.

L'enregistrement de Vienna, conservé précieusement comme une relique, nous servira régulièrement de référence non pas comme un modèle figé à reproduire fidèlement, mais comme un témoignage de ce moment. C'était une preuve que la création pouvait naître du jeu sans conception préalable, simplement de la rencontre attentive entre des sensibilités musicales différentes mais unies par le désir de faire ensemble. Alors, je réalise que la composition n'a pas toujours besoin d'être ce processus laborieux, conceptuel et séparé du jeu que j'avais d'abord imaginé comme à mon habitude. Elle peut être un prolongement naturel du jeu lui-même, une émergence bricolée plutôt qu'un projet planifié.

2) Improviser dans la mésentente

Nous sommes le 6 décembre, pour la quatrième séance de l'atelier. La session précédente réunissant Kevin, Vienna et Laurène a donné naissance à l'ébauche d'un morceau construit autour d'une progression d'accords simple : La mineur-Mi7. Les enregistrements de cette exploration collective ont été partagés sur le groupe WhatsApp. Arthur et Ashley, qui étaient alors absent et absente, ont donc pu écouter ces fragments sonores.

« C'est lourd ! », a commenté Arthur sur le fil de discussion, tandis qu'Ashley y a ajouté un emoji  approbateur. Cette appréciation à distance témoigne déjà de leur engagement dans la musique créée en leur absence. Je propose que, contrairement à la première séance (ce n'est que la deuxième pour Ashley et Arthur), nous attaquions d'emblée par une reprise pour nous échauffer.

Ashley, qui aime beaucoup chanter, suggère *Redemption Song* de Bob Marley et emporte l'adhésion collective sans avoir besoin d'argumenter. Nous jouons le morceau deux fois, menés par Ashley et sa maîtrise parfaite de la mélodie, des paroles et du rythme de la chanson. Nous aurions pu nous satisfaire de l'écouter seule tant elle était précise, mais notre entrée dans le morceau ne l'a pas déstabilisée. Imperturbable au contraire, elle laisse assez facilement deviner ses intentions à chaque changement d'accord, en hochant un peu plus fort la tête au temps 1 du refrain. Il n'y a qu'à la suivre.

Par la suite, je leur propose de participer à des jeux d'improvisation à contraintes comme la fois dernière. Rebondissant sur cette idée, Arthur suggère un amendement bienvenu : « On pourrait reprendre les accords de la compo que vous nous avez envoyée, là. On pourrait bosser sur le

rythme. » Ashley et Laurène acquiescent. Sans Kevin et Vienna, c'est effectivement l'occasion de travailler la rythmique de fond, éventuellement des chœurs et des harmonies. Cette proposition reflète un certain sens pratique face à l'absence des deux « topliniers » du groupe. Ce qui semble être une contrainte devient une opportunité d'exploration plus centrée sur les fondations rythmiques et harmoniques que sur les éléments mélodiques principaux. Puisqu'Arthur pourra apporter ses bongos la prochaine fois, pourquoi ne pas tenter un rythme cubain comme la salsa, par exemple ? Dans cet espace temporairement reconfiguré par leur absence, le musicien et les deux musiciennes présentes, Arthur au cajon, Laurène et Ashley, toutes deux à la guitare, vont pouvoir investir des territoires sonores complémentaires à ceux déjà esquissés auparavant.



Figure 10 : Atelier du 6 décembre 2023

L'amorce fragile

Laurène est la première à briser le silence, ses doigts trouvant instinctivement les cordes de sa guitare pour faire sonner un La mineur clair et résonnant. Ashley répond presque immédiatement, avec des arpèges délicats qui semblent danser autour de l'accord fondateur. Leurs regards se croisent furtivement : c'est bon, elles sont bien ensemble. La progression vers Mi7 s'installe facilement, créant un va-et-vient harmonique assez naturel. Pléthore de chansons sont basées sur cette simple progression. Je les rejoins au piano. Les deux guitaristes commencent à me suivre sur un rythme de salsa à quatre temps, leurs bras légèrement balancés indiquant physiquement cette pulsation. L'espace sonore s'organise, les premiers contours d'une structure émergent.

Arthur observe attentivement ce dialogue instrumental, assis sur son cajon. Ses doigts s'agitent déjà, impatients d'introduire les motifs rythmiques qui l'habitent, ces patterns hérités de ses expériences en Amérique latine, là où sa sensibilité percussive s'est formée. Dans son corps résonnent déjà les syncopes asymétriques qu'il a intégrées à sa pratique. Quand il se lance enfin, c'est avec une certaine retenue, presque une timidité surprenante pour celui qui portera bientôt le squelette rythmique de l'ensemble.

Tout commence bien, mais le problème surgit lorsqu'au détour d'un fill en double moulin⁴⁸ pour relancer, Arthur commence à introduire un rythme en 6/8⁴⁹ qui vient se superposer à la salsa 4/4⁵⁰ des guitaristes... Les frappes d'Arthur sculptent un rythme alternatif qui déstabilise l'équilibre précaire que Laurène et Ashley avaient instauré. Laurène fronce les sourcils, ses doigts perdant momentanément leur assurance sur les cordes. Ses accords, initialement posés sur des temps forts convenus, commencent à flotter dans un entre-deux métrique inconfortable. Ashley se replie physiquement sur elle-même, sa guitare hésitant entre suivre la pulsation autrement latino du cajon ou maintenir le groove établi avec Laurène. Elle ne sait plus qui suivre. Comme les percussions font plus de bruit, c'est tentant de pencher du côté d'Arthur. Et dans le même temps, elle ne sait pas vraiment quoi suivre chez lui, car sa rythmique lui est bien étrangère.

Pour ma part, je tente de rattraper le coup au piano en amplifiant les temps forts que je considère comme accentuables. Je les exagère avec un toucher presque violent, espérant les faire retomber dans l'escarcelle du tempo et remettre de l'ordre dans l'improvisation. Mais rien n'y fait, mes clusters⁵¹ énervés ne font qu'ajouter de la confusion au barouf ambiant. Je veux qu'on écoute ma voix musicale avant les autres, mais on ne fait qu'entendre le bruit de mes gesticulations, sans en tenir compte en pratique. Tout le monde comprend bien que mon style de jeu un peu agressif veut dire quelque chose, mais personne ne comprend vraiment quoi.

Je me souviens précisément que, pendant cette performance, je tenais Arthur pour « coupable » évident de l'effondrement rythmique. Mes signaux s'adressaient surtout à lui, pour l'aider à se caler. Apparemment, il ne maîtrisait pas vraiment le cajon alors qu'il m'avait affirmé en avoir joué dans des groupes péruviens et en posséder un chez lui. Avec un peu de frustration, je le concède, je ne

⁴⁸ Un style de relance rythmique pour redynamiser l'énergie d'un morceau.

⁴⁹ Métrique fondée sur un balancement ternaire.

⁵⁰ Métrique fondée sur un balancement binaire.

⁵¹ Grappes de notes aux intervalles resserrés jouées simultanément.

comprenais donc pas pourquoi il échouait à tenir un 4/4 pendant plus d'une minute, et pourquoi je n'arrivais pas à le recentrer en prenant le lead. Sur le papier, ce n'était pas sorcier !

Or, j'étais convaincu qu'Arthur n'était pas un débutant, qu'il était même un bon musicien. Quelque chose m'échappait. Il m'avait fait écouter des morceaux et des concerts auxquels il avait participé en tant que percussionniste, et son jeu était vraiment très propre.

En y repensant, j'ai réalisé que cette divergence rythmique n'était peut-être pas due à une incompétence, mais à une sensibilité musicale différente, issue d'une autre tradition. Alors que la mesure européenne du 4/4 organise le tempo en accents réguliers et prévisibles, Arthur puisait dans le répertoire latino-américain où l'on trouve souvent des mesures asymétriques comportant trois accents différemment distribués par mesure comme dans la chacarera, la milonga, le tango ou le churo.

Notre choix du rythme salsa en particulier n'était pas anodin, il est à base quatre temps donc relativement facile à reproduire pour des musiciens de culture occidentale. Mais à ce moment, j'ignorais tout cela. Et lui sentait bien cette différence sans nécessairement pouvoir l'expliquer. Il n'avait aucune intention de décaler le rythme des filles, il voulait simplement expérimenter quelque chose qui lui était plus familier. J'ai d'ailleurs compris pourquoi il voulait qu'on improvise sur les accords de notre composition en cours pour nous « concentrer sur le rythme ». Il voulait aussi mettre de lui dans le morceau. Ce n'était donc pas un problème de capacité rythmique, mais une collision de mondes musicaux, chacun porteur de balancements distincts. Moi qui croyais maîtriser mieux que les autres les subtilités de la théorie musicale, j'ai réalisé qu'un détour de l'autre côté de l'Atlantique aurait pu m'ouvrir les chakras et me faire prendre conscience plus tôt de mon ignorance sur ce point.

Ce moment a montré la fragilité de notre improvisation. Chacun et chacune avait incorporé non seulement des compétences techniques, mais aussi des mondes affectifs et des héritages culturels colorant la perception du « bon » rythme et du « juste » phrasé.

Le malaise est palpable dans la posture même des musiciens et des musiciennes : corps qui se désimpliquent en abaissant complètement le volume sonore de jeu (Ashley), regards cherchant à en croiser d'autres sans parvenir à les trouver (Arthur), concentration visuelle sur ses propres mains (Laurène), exagérations du jeu (Léo)... Notre quatuor traverse un long moment de flottement où les différents langages musicaux se heurtent plutôt que de se rencontrer. Le 6/8 se bat contre le

4/4, les arpèges réguliers trébuchent sur la salsa, la simplicité de l'alternance La mineur-Mi7 commence à ennuyer tout le monde, tout en s'égarant sous les différentes couches rythmiques.

Et puis, quelque chose bascule. Arthur, qui s'écoutait principalement lui-même en tant que leader du tempo, finit par percevoir le désagrément du décalage. Il fait une pause, respire, puis recommence en simplifiant son rythme. Cette fois, il est plus répétitif. Il est repassé en 4/4 et ce qu'il joue est beaucoup plus prévisible. Patiemment, sa régularité devient un ancrage pour les autres. La guitare de Laurène s'y accroche la première, découvrant qu'en espaçant ses accords différemment, elle peut revenir à son rythme d'origine. Un léger sourire apparaît sur son visage, comme un « ouf » de soulagement face à ce plaisir retrouvé. Ashley rejoue un peu plus fort. Elle se saisit des temps faibles, créant des accents qui font écho aux syncopes d'Arthur. Cela sonne un peu mieux maintenant. Étrangement, cela fonctionne mais personne ne se regarde. Tout le monde est extrêmement concentré sur sa partie. Pendant une trentaine de secondes, il y a une fusion assez symbiotique entre les sons, ça marche vraiment bien. Chacun.e trouve sa place et les différences idées ne s'effacent pas pour autant. Arthur a simplifié tout en restant dans sa tradition de jeu. Les phrasés de Laurène et Ashley reviennent à une saveur plus « pop », tandis que je maintiens la rythmique salsa. Tout cela se répond correctement, c'est même harmonieux. L'espace sonore n'est plus un territoire à conquérir mais un terrain de jeu où chaque influence apporte sa couleur à une toile commune.

Ce nouvel équilibre reste cependant fragile. Alors que nous avons de bonnes sensations, Arthur lève la tête, enhardi par cette connexion, puis cherche le regard de Laurène et, par là même, commence à complexifier davantage son jeu. Ses mains explorent des variations de plus en plus élaborées, introduisant des contre-temps qui déplacent encore le centre de gravité rythmique.

Sans capter son regard, Laurène tente de suivre cette évolution, mais ses doigts perdent progressivement leurs repères sur les cordes. Son visage trahit une concentration intense qui vire à la frustration. Ashley se décale et se perd. C'est rebelotte. Cette fois-ci, tout semble s'être joué sur une petite perte de concentration, une levée des yeux qui a déstabilisé les mains. La progression commence à se désarticuler. Les accords arrivent parfois en avance, parfois en retard, créant des chevauchements dissonants. Arthur semble momentanément inconscient de cette dégradation, absorbé dans son exploration du cajon. La musique, brièvement unifiée, se fragmente à nouveau, jusqu'à ce que le groupe abandonne un peu par dépit.

L'improvisation se termine dans un joyeux chaos, une cacophonie non dénuée d'énergie, mais qui a perdu la cohésion éphémère que le quatuor avait réussi à instituer quelques minutes auparavant.

Quand le dernier accord résonne, un silence s'installe, chargé d'affects contradictoires : déception face à l'effondrement final, mais aussi une certaine excitation devant les possibilités entrevues pendant les moments de connexion. Il s'est quand même passé quelque chose. Ça duré trente secondes mais on l'a toutes et tous senti. Lors du débrief final, Arthur résume assez bien la situation : « Avant qu'on parte sur des impros, il faut qu'on place bien le rythme, pour être sûrs de pas se perdre... Parce que là, c'était un peu le bordel. En tout cas, le concept est cool ; à un moment, ça a bien sonné. »

3) Tâtonner avec ses sens

Quelques semaines plus tard, alors que nous avons bien avancé sur la composition en y intégrant pêle-mêle des ingrédients issus des sessions précédentes (des bongos d'Arthur, des cocottes de guitare de Charlie, des accords néo-soul, le passe-passe entre Kevin et Vienna...), nous décidons d'enregistrer les chœurs chers à Laurène et Ashley.

Chacun.e se tait et le silence tamise l'acoustique résonante du faux studio, dont l'isolation laisse toujours à désirer. Pas assez de casque audio pour tout le monde, faute de budget. Pour cette fois, Ashley a droit au meilleur, car elle enregistre. Elle se tient timidement debout face au pied de micro et s'apprête à poser ses *back vocals* sur l'orchestration. Concentrée, les oreilles recouvertes, elle se sait écoutée à l'extérieur, mais entend mieux que personne sa propre voix réverbérée et isolée grâce à la technologie de réduction de bruit. Une drôle d'intimité auriculaire en somme, alors qu'elle se sait observée et entendue *a capella* par le reste du groupe. Comme chacune de ses notes sera perçue brute et sans effet par les autres, les éventuelles faussetés n'en seront que plus audibles.



Figure 11 : Session d'enregistrement

Quelques lentes respirations pour apaiser cette pression et emmagasiner du souffle, puis le décompte du métronome annonce une première prise.

Click, click, click, click, click, click, trois, quatre...

Ses lèvres effleurent à peine le micro que, déjà, une voix tenue distille la mélodie écrite pour l'occasion. Des « ouh » chancelants mais justes et dépouillés placés en introduction du morceau.

Vienna, Kevin et Laurène sont là, concentré et concentrées sur chaque vocalise. Ce sont des directeurs et des directrices artistiques de circonstance qui veillent à ce que l'interprétation de leur nouvelle amie serve au mieux la chanson. Étant dans le champ du micro, ils et elles ne doivent produire aucun bruit, mais leurs gestes et leurs moues sont autant d'indices de leur ressenti.

Lorsque les premiers mots s'échappent des lèvres d'Ashley, quelque chose s'installe. Rien n'est palpable, mais la sensation qu'il « se passe quelque chose » semble infiltrer le studio. Vienna esquisse un demi-sourire à peine perceptible, un rictus infime qui passe et disparaît aussitôt. Kevin ferme les yeux, hochant la tête en rythme dans la cadence du morceau. Est-ce une validation silencieuse de l'interprétation ? Laurène, elle, reste figée, sourcils froncés, dubitative, dans l'expectative.

Alors, Ashley monte dans les aigus où chaque fréquence sonore se resserre jusqu'à titiller un fameux point de bascule : le passagio, cette transition de la voix de poitrine à la voix de tête.

Quand Ashley atteint le seuil pivot, Kevin se penche légèrement en avant, la mâchoire serrée comme s'il pouvait presque la goûter cette note-là. Un « oui ! » silencieux et frissonnant qu'on devine.

Vienna, elle, fronce le nez, ses paupières s'abaissent lentement. « C'est bon ça ! », semble-t-elle dire. Elle aime ce qu'elle entend.

Laurène ? Rien. Mais son impassibilité est peut-être liée au stress. En effet, c'est elle qui est censée doubler la voix d'Ashley pour renforcer les chœurs dans un second temps. Peut-être que la performance en cours l'impressionne ?

Dans l'auditoire, le dialogue est non verbal et silencieux. Passage à la voix de tête réussi du premier coup, littéralement les yeux fermés.

« Ok pause, super on va refaire une prise par sécurité », dis-je enthousiasmé par ce premier jet.

Ashley ouvre les yeux, se retourne, libère une de ses oreilles et les voit. Ils sont là les jugements, dans les non-dits, dans les expressions, dans la pulsation des hochements de tête et des lèvres qui se pincent ou s'étirent. Des applaudissements amicaux, puis quelques conseils d'interprétation suggérés par le groupe : « essaye de te lâcher un peu plus dans les aigus », « renforce le tremblement de ta voix, il passe bien », « garde quand même le même esprit »...

Et deuxième prise.

Click, click, click, click

Désormais plus à l'aise, Ashley prend des risques. Elle flirte avec de nouvelles harmonies, pousse la voix dans des directions inattendues, et nous autres, là devant elle, réagissons en réponse.

Kevin laisse lui-même échapper une note de sa bouche, comme s'il pouvait modeler la voix d'Ashley avec la sienne. Vienna tapote du pied, une pulsation presque imperceptible mais synchronisée dans le rythme. Laurène garde encore une distance énigmatique.

Ashley, elle, semble cette fois profiter de l'énergie du groupe. Les bons retours l'ont certainement détendue. Même à travers son casque et les yeux clos, elle semble capter ces interactions.

Les gestes du groupe l'accompagnent, lui indiquent où creuser, où laisser la mélodie respirer. Parfois, elle tente une pirouette harmonique, pousse une modulation, et instantanément, elle sent les corps se raidir. Et le silence devient plus lourd. Alors elle revient en arrière, demande à refaire la prise, ajuste. Il y a un peu d'alchimie là-dedans. Pour résonner collectivement, elle doit tenter, ajuster en sentant les autres. Pas beaucoup de discussion, ni mots lâchés à la va-vite. Non, ici, ce sont plutôt les corps qui parlent, les visages qui se tordent ou s'assouplissent. D'ailleurs, nul besoin de théorie musicale. Une mimique fugace, un hochement de tête, un sourire ou une grimace et tout est dit. Là où les pros auraient certainement des codes pour communiquer, ces amateurs et amatrices ordinaires utilisent leurs propres signes, personnels, inventés, parfois balbutiants et imprécis. Mais c'est ainsi qu'avance la session.

Troisième prise.

Click, click, trois, quatre

Maintenant, Ashley doit se concentrer sur la note finale qui lui a fait défaut à plusieurs reprises. Elle doit arriver à la tenir plus longtemps qu'aux premières tentatives. Inutile de tout refaire, elle sait qu'il sera ensuite possible de coller les meilleurs bouts de chaque passage.

Elle lance la note et la passe avec brio. Quand celle-ci s'étire puis s'achève, pas d'applaudissements. Il n'y en a pas besoin. Kevin relâche enfin ses épaules, et les muscles de son cou se dénouent. Vienna freine le battement de son pied. Laurène esquisse un sourire. Ça y est, elle aussi valide. Le verdict est tombé : « C'est bon, on l'a », dis-je.

Le groupe a modelé la performance autant que la performance l'a influencé. L'énergie a circulé, s'est transmise, s'est ajustée. Quelque chose a émergé collectivement. Une partie du processus de création s'est organisée par le sensible.

Les signaux physiques ont construit l'intro du morceau. En regardant son public du jour, Ashley sait déjà ce qu'il faudra couper au montage, ce qu'il faudra garder, ce qu'il aurait fallu tenter.

Dans un vrai studio, la chanteuse aurait probablement été isolée dans une cabine séparée. Aussi, on y aurait certainement privilégié un coaching en des termes techniques : « gonfle le larynx », « vise la tierce », « prend à l'octave », « chante des ad libs »... Mais rien de tout ça ici, simplement quelques expressions approximatives jetées çà et là, qui, sorties de leur contexte, voudraient tout et rien dire : « garde ce feeling », « il y a une vraie vibe », « mets-y plus d'émotion ». Si ce n'est avec des mots,

les suggestions se font aussi en démonstration directement chantées : « essaye de faire comme ça : oOuhOUUhouuh... ».

Cet exemple illustre une créativité en train de se faire collectivement, où les corps, les gestes et les sens sculptent le son à distance. Dans ce cas-là, pas de maestro, mais un groupe qui construit ensemble son expérience par tâtonnement en se regardant, et se jugeant, en discutant. Dans cette situation, la création n'a pas émergé que des notes et de la partition, mais d'un bricolage subtil entre des sensations, des idées et des matériaux.

Synthèse de la piste IX

Ces trois tableaux ont pour point commun de présenter une autre façon d'habiter le temps créatif. Loin des contraintes ordinaires du projet qui impose ses délais et ses objectifs, ces scènes montrent un bricolage qui se déploie dans une temporalité ouverte et non linéaire.

Dans le premier tableau (IX.1), nous avons assisté à ce basculement presque imperceptible où l'improvisation devient composition sans rupture ni décision formalisée. L'enregistrement impromptu de Vienna a permis au groupe de revenir sur ce qui venait d'être joué et d'y découvrir les germes d'une œuvre potentielle. Ce n'est pas un projet qui a orienté leur démarche vers un résultat anticipé, mais bien l'écoute attentive et le recyclage d'un moment passé qui a ouvert la possibilité d'une création future.

Le deuxième tableau (IX.2) nous a plongé.e.s dans une mésentente rythmique, où l'imbroglio entre différentes traditions musicales a temporairement désarticulé la musique. Néanmoins, quelques secondes d'équilibre précaire ont émergé non pas d'un plan méthodique, mais d'ajustements spontanés, d'une écoute mutuelle qui s'est construite dans l'instant, avant de se défaire à nouveau. Cette fragilité témoigne d'un bricolage qui tolère les détours, les impasses, la lenteur comme partie intégrante du processus créatif.

Enfin, la séance d'enregistrement des chœurs (XI.3) a montré de légères tensions des corps, des hochements de tête, des sourires fugaces d'approbation qui ont sculpté l'interprétation d'Ashley sans jamais figer le processus créatif dans une direction claire. Chaque prise a ouvert un univers de possibles, modelé par les réactions silencieuses des auditeurs et des auditrices plutôt que par la conformité à un plan initial.

Cette forme de bricolage est restée ouverte à l'imprévu, contrairement au temps du projet qui anticipe un futur calculé. Ici, le temps du bricolage amateur a embrassé les accidents, les trouvailles fortuites, les moments de synchronisation inattendus. Il s'agissait d'un temps vécu plutôt que d'un temps mesuré. Le morceau « Passe-passe » n'a pas été créé selon un développement linéaire de l'idée à la réalisation, mais par accumulation de strates, par sédimentation de moments significatifs conservés parce qu'ils nous faisaient résonner ensemble. Cette façon d'habiter le temps créatif m'a semblé porter une forme de sagesse pratique qui contraste fortement avec l'impératif de rendement caractéristique de nombreux environnements professionnels. Elle me laisse penser que la création ne suit pas toujours des rythmes d'efficacité et de performance, mais trouve parfois un chemin très riche quand elle se détourne de la pression du résultat immédiat.

En définitive, ces tableaux suggèrent que l'amatorat offre la possibilité d'une relation au temps créatif libérée des impératifs de rendement et d'innovation. Ce n'est pas un temps moins intense ou moins productif, mais un temps différemment habité, où la création émerge par touches successives, par résonances, par des tâtonnements qui ne se soumettent pas forcément aux échéances d'un projet. L'amatorat pourrait donc être un lieu d'autres temporalités créatives, d'autres rythmes du faire-ensemble qui ne se réduisent pas à l'enchaînement méthodique de tâches orientées vers un objectif déterminé.

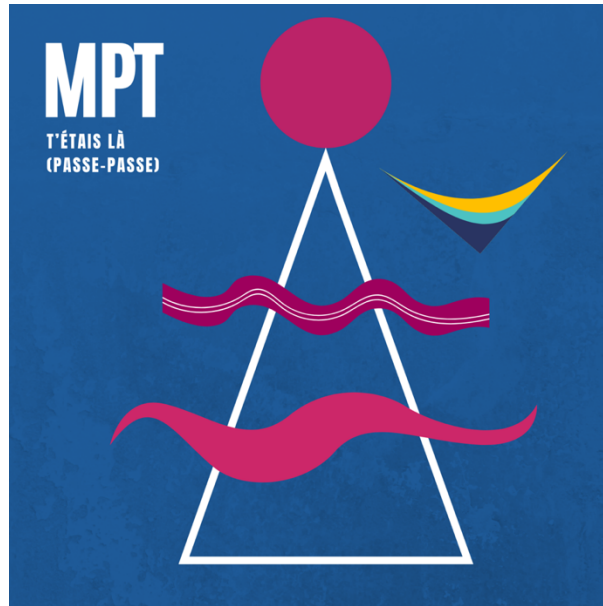


Figure 12 : Artwork pour T'étais-là (Passe-passe) de MPT, Léo Petitot⁵²



QR Code d'accès à la playlist

X- ÉPROUVER LE DISSENSUS

En août 2024, dans le hall de l'ICN de Nancy, se sont déroulées des expériences artistiques assez originales par rapport à ce que nous pourrions attendre d'un colloque académique au sein d'une business school. À l'AoMO qui se tenait alors, artistes, universitaires, praticiens et praticiennes ont parfois abandonné leur posture analytique pour s'engager dans des activités artistiques. La présente piste propose un récit réflexif d'une intervention où la musique, la parole et l'écriture se sont

⁵² Lien d'écoute pour le morceau final : <https://on.soundcloud.com/553akQ349FYSWz9D6>

entremêlées pour former une œuvre commune, née de la vulnérabilité partagée et de l'abandon momentané des identités professionnelles.

Mon récit s'articule autour de trois moments clés de l'atelier que j'ai eu le plaisir d'animer. Dans un premier temps, je montre comment un exercice d'écriture intuitive accompagné au piano a servi de liant initial entre les participants et les participantes. Dans ce cadre, chacun.e a été invité.e à plonger dans ses souvenirs d'enfance au sein d'un espace d'intimité partagée. Cette immersion dans les réminiscences personnelles, guidée par une mélodie méditative, a permis l'émergence d'une matière première textuelle ancrée dans l'expérience subjective de chacun.e. Je décris comment cet acte d'écriture, apparemment solitaire, a néanmoins constitué le premier fil d'une trame collective, un terrain d'entente d'où pouvait émerger une œuvre partagée (X.1).

Le deuxième temps du récit s'intéresse à la dimension performative de l'atelier, où l'engagement vocal et auditif a créé des espaces de résonance entre les participants et les participantes. Le passage de l'écrit à l'oral, de l'intime au public, a constitué un seuil critique où chacun.e a dû négocier sa vulnérabilité face au groupe. À travers les récitations, les chants spontanés et les performances corporelles, nous avons assisté à l'émergence d'une polyphonie singulière où les langages se sont entremêlés sans que la compréhension littérale soit nécessaire à la communion. Cette scène a donné à voir un groupe résonant par le sensible. Le timbre d'une voix, l'émotion d'un corps qui s'expose, la mélodie d'une langue étrangère ont créé des ponts par-delà les barrières linguistiques et les sensibilités artistiques, amplifiant les présences individuelles au sein du collectif (X.2).

Enfin, le troisième temps de la description se penche sur le processus de désidentification qui a donné lieu à l'œuvre finale. Face à l'échec d'une méthodologie cartographique trop déroutante, nous avons tout de même recueilli des gestes musicaux de la part de participants et des participantes ayant résisté à la dislocation du groupe. La production d'une œuvre sonore hybride, mêlant fragments vocaux et composition instrumentale, a matérialisé cette transformation éphémère : des universitaires sont devenu.e.s performeurs et performeuses, des novices ont pris place au clavier, des voix habituées aux conférences se sont essayées au chant. À travers cette narration, j'essaye de faire sentir que l'art pratiqué en amatorat peut produire un sentiment d'être ensemble à partir du dissensus (X.3).

1) L'attachement qui nous lie

Cette année, l'AoMO durait quatre jours et avait lieu au mois d'août à l'ICN de Nancy. Mon intervention était prévue pour le vendredi matin à 11 heures (dernière matinée du groupe de réflexion auquel j'étais rattaché). J'avais un programme estival assez intense avec un concert l'avant-veille, puis cette journée de rencontres où j'animais l'atelier, et déjà la perspective d'un festival où je serais bénévole le lendemain soir. Paradoxalement, cette densité temporelle, que j'admets un peu chaotique pour des vacances, a créé chez moi une forme de détachement. Elle a été un remède à mon anxiété sociale habituelle à l'approche de ce type d'évènements. Je ne savais pas vraiment à quoi m'attendre et je n'ai pas eu le temps de stresser. Cela dit, je n'avais aucun doute quant à la bienveillance et la sympathie des participants et des participantes car, après tout, cette communauté de recherche était l'une de celles auxquelles je m'identifiais le plus. Au fond, cela ne pouvait pas mal se passer.

Je suis arrivé à 8 h 30, le jour J donc, chargé comme un baudet sous le poids de mon matériel musical. L'accueil affable des organisateurs et des organisatrices a immédiatement désamorcé toute appréhension liée aux codes du réseautage académique. Le tutoiement spontané, la chaleur des échanges ont dissous la difficulté des premiers pas, fréquente pour moi dans les congrès universitaires. L'espace lui-même semblait avoir été travaillé pour déjouer ce qu'on attend *a priori* d'une business school.

En cherchant la salle de notre session, j'ai suivi des fils de laine colorés au sol, traces d'une performance artistique de la veille qui m'évoquaient intimement les œuvres de ma petite sœur, artiste travaillant elle aussi à partir de pelotes. Ces lignes rhizomiques produisaient une cartographie alternative des déplacements et invitaient à s'appropriier autrement les couloirs. La salle de sessions elle-même portait les empreintes d'autres explorations originales (dont je ne comprenais pas encore le pourquoi) : des pommes de terre disposées sur les tables, des petites sculptures en glaise. Ces objets, témoins d'expérimentations antérieures, illustraient un espace où la pensée académique acceptait de prendre des formes inattendues, esthétiques, voire loufoques.

J'ai regretté ne pas avoir pu participer à ces activités, mais ce regret a laissé place à un soulagement : manifestement, nous étions dans un cadre qui autorisait l'imagination décalée, le pas de côté, une certaine forme de jeu. Autour d'un café, mes premiers échanges avec les autres membres de la session ont confirmé cette impression. Ici, on pouvait se permettre des tentatives artistiques sans être artiste soi-même, mais aussi s'adonner à des échanges académiques sans nécessairement en

maîtriser les codes, bien que plusieurs participants et participantes semblaient porter les deux casquettes. À la suite d'une intéressante intervention sur les liens unissant art et leadership, la projection d'un film-documentaire réalisé par Louise, une doctorante qui avait monté une pièce de théâtre amateur dans son université, a encore ouvert le champ des possibles. La qualité de son travail, la manière dont elle avait su transformer une démarche académique en expérience artistique collective et démocratique résonnait avec mes propres questionnements.

C'est dans cette atmosphère particulière que j'ai rejoint le régisseur pour installer l'atelier et faire les balances. J'ai senti qu'à mon insu, ma logistique avait fait l'objet de longues discussions. L'enjeu du piano, élément central du dispositif, avait été problématique pour les techniciens et l'organisation. Dans les échanges qui avaient précédé l'évènement quelques mois plus tôt, il était d'abord question qu'il soit déplacé dans la salle, puis finalement non, puis peut-être. Je savais qu'il y avait un piano dans le hall, mais personne ne semblait vraiment savoir dans quelle salle il pouvait être installé, ni dans quel état il se trouvait. Cette incertitude matérielle se doublait d'une inquiétude sur l'espace : je cherchais un lieu calme, propice à la concentration, à l'écoute, à la prise de son. Ne voulant pas trop déranger, j'ai préféré anticiper et apporter mon propre piano électrique avec des enceintes et des micros qui pourraient faire l'affaire n'importe où. Je craignais que le vrai piano ne soit pas accordé (une peur peut-être sans fondement).

La découverte que le piano acoustique se trouvait toujours dans le hall d'entrée principal de l'ICN a d'abord été un petit choc. Comment créer une bulle de concentration dans un tel lieu de passage ? Certes, il n'y avait plus d'étudiants ni d'étudiantes à cette période, mais il devait y avoir au moins une centaine de participants et participantes au colloque qui pouvaient y circuler entre les différentes sessions. Et comment bien enregistrer dans une pièce aussi haute de plafond ? L'acoustique ne pouvait pas être assez bonne dans ce volume, avec cet instrument. Cela me rappelait les pianos installés dans les gares, dispositif que j'apprécie par ailleurs, mais qui ne m'arrangeait pas ce jour-là. Un instant, j'ai envisagé le risque que l'atelier soit un fiasco. Mais j'avais un peu de temps pour m'adapter. « Au pire », j'allais faire un genre de concert alternatif, j'allais bien trouver quelque chose... Et puis le compromis s'est imposé de lui-même, il n'y avait pas vraiment d'autre choix : je ferais l'atelier dans le hall, quitte à ce que l'enregistrement soit approximatif, mais j'utiliserais plutôt mon piano électrique qui a l'avantage d'un son net et précis. Cette décision, bien que frustrante pour les personnes qui s'étaient investies dans la logistique du « vrai » piano, me rassurait davantage. Quelle ne fut pas la déception de mes interlocuteurs et interlocutrices quand ces dernier.e.s ont compris que l'instrument acoustique ne servirait finalement à rien... Leur mine déconfite m'a fait culpabiliser. Heureusement, tout le monde l'a pris avec beaucoup d'humour.

Comme le régisseur me taquinait sur cet énième caprice d'artiste (je suis plus que réceptif à ce genre de blagues), je me suis diplomatiquement entraîné dessus en lui disant un peu tartuffe : « Il sonne quand même vachement bien votre piano ! ».

Quelques branchements, un test micro, la projection de mon écran d'ordinateur sur la grande télévision, les balances du son, tout cela est allé assez vite. Finalement, ce n'était pas « si pire », ça sonnait même plutôt bien. J'espérais qu'il n'y aurait pas de brouhaha extérieur durant l'atelier, mais tout se présentait sous d'heureux auspices. Il ne restait plus qu'à préparer l'espace pour les protagonistes avant leur arrivée. Il y avait des transats dehors et quelques fauteuils Acapulco à disposition. Nous les avons tous acheminés face au piano, en nombre important. En fait, je ne savais pas combien on serait. Je m'étais préparé pour accueillir 5 à 8 personnes, ce dont j'ai l'habitude. Mais je dois reconnaître que la configuration spatiale se prêtait à plus de monde. Finalement, à 11 heures, une quinzaine de personnes se sont installées alors que d'autres hésitaient à franchir le pas, restant debout à distance comme pour être certaines de pouvoir potentiellement « s'échapper » du dispositif à tout moment.



Figure 13 : Le dispositif : Pianos, logiciel de MAO, micro, casque, enceintes

Je ne savais pas encore que des participants et les participantes étaient des figures importantes du monde académique, parfois des chercheurs et des chercheuses dont le travail me parlait beaucoup. Ou tout du moins, il y avait là des personnes dont j'avais déjà lu les travaux, mais dont je ne situais

aucunement le visage. D'ailleurs, encore aujourd'hui, je ne sais pas exactement « qui » était là puisque je n'ai pas recensé les noms, malgré quelques indices décelés dans les mailing lists. Au demeurant, cette ignorance a peut-être été salutaire, m'évitant une couche supplémentaire de pression.

Finalement, la présence de quinze personnes, presque le double de ce que j'avais anticipé, me lançait un nouveau défi : comment maintenir une cohésion et créer quelque chose d'intéressant en une heure trente avec un groupe si important ? Comme en management, l'adaptation et l'improvisation ont été les maîtres mots.

Après une brève introduction de mes recherches qui portaient alors sur l'industrie culturelle, puis une invitation assez vague à « créer de la musique collectivement », j'ai ouvert la première phase de l'atelier. En réalité, je ne croyais plus tellement à mon ambition d'origine, celle de la « production d'une œuvre sonore collective » puisque le timing, le nombre de participant.e.s et les caractéristiques de l'espace changeaient la donne. Il fallait profiter du temps imparti pour au moins passer un bon moment ensemble, et puis tant pis si cela n'aboutissait pas à une œuvre à proprement parler. On ne m'en tiendrait pas rigueur. En tout cas, je pouvais oublier l'idée d'un debrief sur la dimension critique de l'atelier, nous n'aurions pas le temps...

Tout commença par une bulle de calme. Je proposai d'abord un exercice d'écriture intuitive afin d'installer une certaine ambiance et de produire de la matière pour après. J'avais prévu d'accompagner ce processus au piano, pensant que cela me permettrait de prendre la température et d'y adapter la suite des événements. Je ne savais pas encore si cet exercice servirait vraiment au processus créatif de tout l'atelier, mais il me semblait intéressant de commencer par là, comme un avant-goût de ce qui allait suivre.

Je lançai un sample d'ambiance de bruits d'enfants jouant dans un parc, par-dessus lequel mes notes de piano résonnèrent doucement dans le hall de l'ICN, avec une mélodie simple qui se répétait comme une boucle méditative. La lumière aoûtienne traversait les parois vitrées, dessinant sur le sol un damier naturel de zones d'ombre et de clarté qui évoluait imperceptiblement avec le mouvement du soleil entre les transats et les fauteuils mexicains. Ma disposition d'origine était symétrique, mais les participant.e.s ont rompu la géométrie, certain.e.s ayant légèrement tourné leurs assises vers les baies vitrées, tandis que d'autres faisaient face à moi ou s'orientaient vers des coins plus intimistes de la salle.

Du piano, j'observai les corps s'installer avec précaution. Les dos se calèrent trouvant un point de confort idoine au fond des fauteuils dont l'élasticité contrastait avec la rugosité des chaises de classe qu'on venait de quitter. Les jambes cherchèrent leur position entre extension et repli, jusqu'à trouver leur ancrage. Les premières minutes furent ponctués d'ajustements minutieux : le froissement des vêtements contre le tissu, le bruit feutré des sacs qu'on ouvrait, le cliquetis discret des stylos qu'on préparait, l'ordinateur ouvert pour quelques-un.e.s (notamment des organisateurs et organisatrices dont j'étais honoré de la présence malgré toutes les responsabilités logistiques qui leur incombaient par ailleurs). Puis le silence s'installa graduellement, comme une marée montante, uniquement rythmé par la mélodie du piano dont l'ostinato se voulait hypnotique. En méli-mélo, je jouai à la fois mes compositions et quelques thèmes du compositeur japonais Joe Hisashi, fidèle habilleur sonore du maître d'animation Hayao Miyazaki. Quelques moues dans le public me laissèrent percevoir des sentiments de déjà-entendu.

Ce répertoire n'était pas anodin. Et pour cause, j'avais proposé un thème d'écriture assez vaste, qui était censé parler à toutes et tous, celui des souvenirs d'enfance, « *childhood memories* ». Pour ma part, ces mots m'évoquaient un sentiment de nostalgie, d'où le choix artistique des morceaux. Mais ne connaissant pas la vie des participant.e.s, je craignais que ce sujet soit délicat à aborder pour certain.e.s. La nostalgie n'est pas toujours agréable à éprouver. Il n'était pas évident que tout le monde veuille se remémorer de vieux souvenirs. Néanmoins, j'imaginai que ce thème était suffisamment fort pour que chacun.e s'engage à sa manière dans l'activité. D'où la liberté que je leur laissais d'éventuellement inventer des souvenirs de choses qu'ils ou elles n'avaient jamais vécues. Les films auxquels je faisais des clins d'œil musicaux, *Le Voyage de Chibiro*, *Princesse Mononoké*, *Mon voisin Totoro* sont autant de récits initiatiques où des enfants, à la suite d'évènements incongrus, recherchent à recouvrer le passé qui leur était cher, qu'il soit d'ordre familial, écologique ou amical. Aussi, cela pouvait résonner avec le concept clef de notre groupe de travail « *curatorial research-creation* », que j'interprétais comme une invitation à la guérison, au soin, à la thérapie plus qu'à la curation au sens muséal, par exemple.

Les passants et les passantes qui traversaient le hall dans une insouciance bruyante commencèrent à modifier instinctivement leur comportement. Leurs pas se firent plus légers, leurs voix s'atténuèrent jusqu'au chuchotement, certaines conversations s'interrompirent d'elles-mêmes. L'atmosphère de concentration qui émergeait des sièges agissait comme un petit champ

magnétique, modifiant la trajectoire et l'intensité des mouvements extérieurs. Un périmètre tacite se créa autour du groupe, délimitant un espace où le temps semblait s'écouler différemment.

Les stylos commencèrent à griffonner sur les papiers. Certain.e.s participant.e.s se lancèrent sans hésiter dans l'écriture. D'autres restèrent suspendu.e.s dans l'expectative, leurs stylos flottant juste au-dessus du papier. Le rythme de l'écriture variait d'une personne à l'autre : des mouvements rapides et fébriles alternaient avec des pauses méditatives, des reprises soudaines succédaient à des moments de contemplation. Les regards vacillaient entre concentration intense sur la page et perte dans le vide, comme si les souvenirs d'enfance qu'ils ou elles cherchaient à capturer se trouvaient quelque part entre ces deux espaces. La qualité du silence évoluait au son du piano. Ce n'était plus l'absence neutre de bruit, mais une présence active, une densité particulière créée par quinze consciences plongées simultanément dans leurs paysages intérieurs. Je ne savais pas si tout le monde m'écoutait jouer, ou si au contraire personne n'était attentif à moi, s'abandonnant uniquement à son effort mémoriel. Assurément, la présence de quelques téléphones montrait que d'aucun.e.s ne s'étaient pas tout à fait plongé.e.s dans l'exercice. Néanmoins, l'atmosphère de concentration collective créait une bulle temporelle où chaque personne, tout en restant isolée dans son activité, participait d'une expérience partagée.

Un conférencier, certainement en retard, traversa le hall hâtivement, son sac à dos rebondissant sur les épaules dans un fracas de fermetures éclair et de bruits de pas précipités. Son passage, comme une comète bruyante dans notre dos, ne provoqua pourtant aucune réaction visible. Le recueillement n'apparaissait plus comme un état fragile à protéger, mais plutôt comme un acquis stable et autorégulé. Chacun.e semblait avoir trouvé sa fréquence d'excavation créative.

Les minutes s'écoulèrent. Les corps avaient atteint un état de quasi-immobilité, s'abandonnant à l'exercice dans une posture de vulnérabilité consentie. Seules les mains continuaient leur chorégraphie papetière. L'ultra-modernité du campus, une ancienne friche militaire redesignée par l'architecte Nicolas Michelin (auquel on doit aussi des réalisations telles que les nouveaux bassins à flot de Bordeaux ou encore la Halle aux Farines de l'université Paris-Diderot), donnait à voir un spectre de lumières bleues et rosées passant par les vitraux de la galerie mitoyenne. Sous la chaleur du soleil culminant bientôt au zénith, ce dispositif de détente était le bienvenu pour mieux supporter l'effet de serre.

Quand les dernières notes du piano marquèrent la fin de la première phase créative, il y eut d'abord une seconde de flottement. Puis les stylos se levèrent des pages les uns après les autres, bien que certaines personnes fussent inspirées au point de demander un petit tiers-temps. Les regards, jusqu'ici focalisés sur les pages ou plongés dans les méandres des souvenirs, commencèrent à remonter à la surface.

Le silence changea encore une fois de nature, ce n'était plus celui de la concentration, mais celui d'une transition vers la co-présence, une sorte d'intervalle entre deux états. Les bruits du hall, pas divers, conversations lointaines, portes qui s'ouvrent et se ferment, réapparurent graduellement à nos oreilles. Le volume extérieur remontait *crescendo*.

Dans cette simplicité un peu cérémonielle, sans excitation excessive ni agitation particulière, j'avais l'impression d'être avec un vrai groupe. Même si notre attention était focalisée sur nous-même, ou éventuellement distraite par un écran, ce moment semblait être véritablement partagé, entre musique et silence. Comme si le groupe, sans communication verbale, sans regard échangé, avait navigué à travers différentes formes de silence et de présence, d'attention et de relâchement, entre concentration individuelle et retour au collectif.

2) Résonner grâce au sensible

À l'issue de l'exercice d'écriture intuitive, le retour à une attention collective s'incarna progressivement par des étirements, des changements de position et quelques regards furtifs échangés entre les participants et les participantes. Il fallait maintenant faire converger ces quinze mondes intérieurs vers un espace commun d'expression. Le groupe étant bien plus important que ce que j'avais anticipé, je me retrouvai dans cette attitude familière au chercheur ou à la chercheuse comme au musicien ou à la musicienne : le mode « adaptation face à l'imprévu ». Mes plans initiaux s'effaçaient déjà de mon esprit, remplacés par l'ébauche d'une nouvelle idée qui semblait plus appropriée à la dynamique en cours. En gros, il fallait urgemment trouver un moyen de faire participer tout le monde...

Or, une forme de confiance s'était instaurée par l'écriture dans le groupe. Les corps détendus dans les assises en témoignaient, mais les visages laissaient maintenant transparaître des mines dubitatives face à l'inconnu qui allait suivre. Certain.e.s participant.e.s se tenaient au bord de leurs fauteuils, comme prêt.e.s à basculer dans une nouvelle forme d'engagement, tandis que d'autres s'y

enfonçaient davantage, peut-être dans l'espoir de préserver leurs fragiles réminiscences sans être dérangé.e.s par l'animateur que j'étais.

Je me relevai du piano pour saisir le micro. Le son de ma voix amplifié produisit une nouvelle texture sonore dans le hall, différente de la mélodie qui avait précédemment accompagné l'écriture. Cette rupture cristallisa l'attention, les regards convergeant vers ce qui ressemblait désormais à une petite scène de concert ou de théâtre. « Maintenant que nous avons créé nos matières textuelles », annonçai-je, « je vous propose de passer à quelque chose de plus collectif. » J'ai désigné le pied de micro, placé stratégiquement entre le piano et l'arc de cercle humain : « Ce micro va devenir notre point de rencontre. »

Pendant que j'expliquais cette nouvelle direction, j'observais les réactions : quelques hochements de tête approbateurs, des regards curieux, mais aussi des réserves palpables. Les pages couvertes d'écritures reposaient sur les genoux. Certain.e.s participant.e.s les tenaient fermement, d'autres les manipulaient distraitement entre leurs doigts. « Au départ, je pensais qu'on travaillerait d'abord avec des instruments avant d'intégrer vos textes », confiai-je dans un anglais balbutiant en assumant ce revirement. « Mais vu votre nombre et la qualité du silence que nous venons de partager, je propose qu'on fasse différemment. »

La perspective de dévoiler ces fragments d'enfance fraîchement déterrés semblait provoquer un léger frisson dans la pièce, mélange d'excitation et d'appréhension. L'universitaire habitué.e aux séminaires n'est pas nécessairement prêt.e à se transformer en performeur ou en performeuse au sens artistique. L'acte de se lever, de traverser l'espace, de prendre la parole sur un sujet intime dans un dispositif créatif n'était pas anodin. Pour beaucoup, c'était une habitude dans le cadre d'un cours ou d'une conférence, mais pas pour de la musique.

« Voilà ce que je vous propose », continuai-je, retournant au piano pour installer l'ambiance sonore qui soutiendrait cette deuxième phase. « Je vais reprendre l'improvisation, et quand vous vous sentirez prêts, quand quelque chose dans la musique ou dans l'énergie du moment vous semblera correspondre à ce que vous avez écrit, vous pourrez venir au micro pour lire. » Il fallait préciser qu'il s'agirait d'un genre de dialogue : « Votre texte influencera ma musique, et ma musique tentera de s'adapter à votre rythme, à votre ton, à vos émotions. Nous improviserons ensemble. »

En insistant sur le caractère improvisé de l'exercice, je souhaitais désamorcer la pression de la « performance parfaite » que certains visages semblaient redouter. C'était une invitation ouverte, sans urgence ni contrainte. « Simplement, quand vous viendrez au micro, enfiler le casque », ajoutai-je en montrant le geste. « Cela vous permettra d'entendre votre voix et le piano dans leur meilleure qualité, et assurera aussi un bon enregistrement. » Cette précision technique servait aussi à normaliser cet acte de mise à nu en l'inscrivant dans un protocole clair.

Mes doigts retrouvèrent les touches. Je voulais faire renaître la mélodie minimaliste qui avait bercé l'écriture, mais avec quelques variations qui suggéraient une évolution, une ouverture vers de nouvelles possibilités. Je souhaitais offrir une continuité rassurante tout en promettant un espace d'exploration. Le micro attendait, debout sur son pied. Les regards balayaient de bas en haut les pages et ce lieu de convergence. Qui s'aventurerait en premier ou en première ? La question flottait dans l'air, tacite mais omniprésente.

Dans ma vision périphérique, j'observais les signes annonciateurs d'un mouvement : un redressement de posture ici, un pliage déterminé de feuille là, une prise de souffle plus profonde ailleurs. Et si personne n'osait venir ? Et si je faisais un flop ? À partir de combien de temps devrais-je déduire un refus ou une incompréhension de l'exercice ? Cette possibilité devenait un vrai risque à mesure que les minutes s'égrainaient. Nous nous tenions collectivement au seuil de nouveaux rôles, de spectateurs et spectatrices pudiques à performeurs et performeuses volubiles, d'écrivains et écrivaines discret.e.s à orateurs et oratrices débridé.e.s.

Puis ce que j'espérais arriva. Le doute se dissipa. Une femme se leva de son fauteuil, feuille en main, dans un mouvement à la fois déterminé et vulnérable. Enfin ! Son geste ouvrit un chemin que d'autres pourraient emprunter. Je plaquai un accord, m'attendant à ce qu'elle lise son texte, mais à ma grande surprise elle se mit... à le chanter.

I remember. Wandering. I remember hugs.

I remember. Hand holding. Climbing. Running.

And the smell of baking bread and apple pies.

Then school discipline. Slaps. Stillness trapped.

Après une longue respiration, elle effectua une levée vocale d'une précision à laquelle je ne m'attendais absolument pas. En revoyant la vidéo, je discerne un « *oh my god* » murmuré spontanément quelque part dans le public. J'ai tenté de décrypter ses notes à l'oreille pour la soutenir harmoniquement. Elles sonnaient si juste qu'elles laissaient supposer une pratique quotidienne du chant. Puis, sans crier gare, sa voix bascula de la chanson vers une parole grave, presque autoritaire. Ses doigts montraient les mots sévères qu'elle avait écrits en grand sur sa feuille. Ce contraste saisissant entre l'innocence chantée et la discipline parlée me força à plonger dans des tonalités plus sombres, abandonnant les arpèges aériens pour des accords mineurs plus denses. Elle avait donné le la au groupe. Mais la barre était placée haut. J'espérais que cela ne décourage pas les suivants et les suivantes. Lorsqu'elle retourna à sa place, je repris un fil sonore un peu plus ouvert dans l'attente qu'un.e autre participant.e osât franchir le pas.



Figure 14 : Étape 2, performances vocales à l'AoMO

Au moment de retourner à son siège, elle vit un homme se lever pour prendre le relais. Elle l'attendit pour lui transmettre le témoin (le casque) en mains propres. Cet homme semblait avoir entre

cinquante et soixante ans comme elle. Je compris à l'écoute de son texte qu'il était japonais. Quand il se positionna face au micro, je modifiai légèrement mon jeu, cherchant à deviner à quoi ressemblerait sa voix. Puis il commença :

Well in my Memories in nineteen sixties still that modernizing industrializing
Japan, and the famous cartoon and animation by Tezuka Osamu, his English

name is... *Astroboy*.

Sora wo koete Ra-ra-ra

Hoshi no kanata

Yuku zo Atomu

Jetto no kagiri

Kokoro yasashi Ra-ra-ra

Kagaku no ko

Jūman bariki da

Tetsuwan Atomu

Mimi wo sumase Ra-ra-ra

Me wo mihare

Sō da Atomu

Yudan wo suru na

Kokoro tadashi Ra-ra-ra

Kagaku no ko

Nanatsu no iryoku sa

Tetsuwan Atomu

Sa voix, d'abord posée et narrative, nous situait dans un Japon d'après-guerre. Puis, sans transition, comme inspiré par l'audace de sa prédécesseuse, il bascula au chant mais dans sa langue natale. Ses vocalises, moins assurées techniquement que celles de la première chanteuse, vibraient pourtant d'une émotion certaine. Il chantait avec une fragilité touchante, convoquant un souvenir d'enfance dans une langue maternelle ignorée de nous, qui étions tenté.e.s d'en comprendre le sens.

Dans ce hall d'une école de commerce française, nous fûmes soudainement transportés par sa prestation, sans même savoir ce qu'elle racontait. Libéré.e.s du sens littéral et grâce au décor qu'il avait planté en anglais, nous étions suspendu.e.s aux évocations de sa tessiture vocale par-delà la barrière linguistique. Que disait-il ? Parlait-il de sa famille ? Ou de paysages ? Quel était le lien avec *Astroboy* ? Sa performance n'était pas qu'un acte de lecture ou de chant, mais une ouverture à des perceptions multiples, à d'autres partages du sensible. Au moment de retranscrire son enregistrement à l'aide d'un logiciel de dictée vocale, je réalisai que son texte correspondait à celui du générique d'*Astroboy*, ce petit héros-robot justicier de l'espace, mais pas du tout à la mélodie originale, car je l'accompagnais avec d'autres accords. Au point final, il fit signe à une troisième personne qui semblait au bord de se lever. Il lui tendit la main de loin. La transmission du casque devint un petit rituel inattendu. La femme en question commença elle aussi dans sa langue, le portugais. Elle dit d'abord quelques phrases que nous ne comprîmes pas, puis éleva soudain sa voix en chantant elle aussi une mélodie.

Ninguém vai entender uma palavra do que eu falo.

Essa sensação é esquisitíssima, eu estou falando português.

Há um vilarejo ali.

Uma vista ao sol.

Ah, casinhas brancas.

E só. Só. Gosto de estar aqui⁵³.

Là encore, le propos du texte était sibyllin pour les membres du collectif à quelques exceptions près, mais le tremblement de sa voix suffisait à nous évoquer quelque chose. Je l'accompagnais intuitivement, m'accrochant à ses inflexions comme seuls repères musicaux. Plus tard, en retranscrivant son texte, je découvris l'ironie délicate de ses paroles : elle exprimait précisément cette sensation troublante de s'adresser à un public qui l'écoutait attentivement sans comprendre un mot de ce qu'elle disait. En cet instant, la musique avait créé un pont au-delà des idiomes, faisant d'un objet de mécontentement un objet de communion.

Une autre femme se leva avec une détermination théâtrale. Le casque lui fut transmis comme un sceptre, puis son corps tout entier participa au récit :

A Family Day out.

Well planned and well prepared.

Making the sandwiches.

Who wants what a roll? An apple. Orange.

Don't forget the crisps, orange juice, a biscuit, the rucksacks full.

Don't forget the raincoat. You never know.

Pile in the car, heading for the hills.

Dry stone walls hiding from the wind,

Running, scrambling, throwing stones splashing through water soaked to
the skin.

⁵³ « Personne ne comprendra un mot de ce que je dis. C'est un sentiment très étrange, je parle portugais. Il y a un village là-bas. Une vue sur le soleil. Ah, des petites maisons blanches. Et c'est tout. C'est tout. J'aime être ici. » (libre traduction)

It really like that the perfect childhood.

Ses mains dessinaient l'espace, mimant les préparatifs frénétiques, l'empilement dans la voiture, puis s'ouvrant largement sur les collines imaginaires. Ma mélodie s'accéléra, suivant le rythme de sa narration, jusqu'à ce crescendo vocal évoquant les éclaboussures d'eau qui arracha quelques sourires complices dans l'assistance.

L'homme écossais qui suivit apportait avec lui cette bonhomie chaleureuse déjà perceptible lors de nos échanges informels. Sa voix grave et posée vibrat d'une intensité contenue :

I was born in a flood.

Before seagulls and pigeon streets and the smell of beer would follow me to
Edinburgh, where my family would meet.

Now I sing the Northern Lights to my own child and her future is on my
mind.

L'évocation laconique des aurores boréales me poussa vers des harmonies plus éthérées et suspendues. Son accent du terroir highlander nous transportait dans ses latitudes nordiques. Puis, après quelques autres passages, l'un des organisateurs vint prendre le casque, tapotant le micro avec une assurance familière. Son interprétation, d'abord posée, s'anima progressivement :

I was 4 or 6 maybe.

Alone in a summer camp or summer house.

No, no idea why I was alone.

Well, not. Long a swarm of bees were flying around.

And I don't know what. What idea I got, but I took a stick on the floor.

I started to I'll stay in the stick in the middle of the swarm. Shouting.

You want to fly? OK, fly. Now fly, fly.

And I got attacked by the bees back and ran into the kitchen of the house.

When I ended covered with vinegar.

Il monta en intensité au moment d'évoquer les abeilles, ses mains tournoyant autour de lui, pour incarner l'essaim invisible. J'accentuai les dissonances pour souligner la tension, puis revins à une résolution apaisée quand il évoqua le vinaigre salvateur, provoquant des petits rires qui détendirent l'atmosphère. À vrai dire, je n'étais pas vraiment concentré sur ce qu'il disait, mais davantage sur la manière dont il le disait.

Le silence se fit plus profond lorsqu'un homme au timbre émouvant s'avança. Son grain portait une certaine fragilité, voire timidité. À ce moment précis, j'avoue avoir été saisi d'une sensation toute particulière. Je n'étais pas impressionné, j'étais touché. Était-ce grâce à son passage ou à l'accumulation des précédents ? En tout cas, « il m'eut ». J'eus beaucoup de mal à contenir mon émotion.

My heart leaps up when I behold the limp in the sky.

So was it when my life began?

So is it when I'm a man so big, when I shall grow elder?

The child part of the man I wish my days to be.

Art and life through my performance.

Quelques larmes brillèrent dans l'assistance. Mes doigts effleuraient à peine les touches, comme pour ne pas briser la délicatesse de cet instant. La résonance de sa voix sembla continuer bien après que les mots s'étaient tus. Un autre homme prit le relais pour partager un nouveau récit troublant d'authenticité :

I don't know why this remembrance have been erased from my memory.
I can remember we were sitting each one at the right place of the family
table,
We had to sit right?
We were. I remember. I once got up.
Walk to my mother. Seeking for cuddling.
But I don't remember how it felt. It's erased.

La simplicité désarmante de ces mots, cette quête d'une sensation perdue, touchait à quelque chose d'assez universel. En peu de mots, il avait quasiment tout dit. Il se souvenait vaguement des images, mais aucunement de la sensation...

Une jeune femme de mon âge s'avança ensuite, le regard porté vers un horizon intérieur :

When I was a child.
I was able to keep distance from the problems of the world.
Nothing was really serious.
I had my inside imaginary world where I was a heroin.

I often try to go back there.

I remember how it felt.

But I can't feel the same way anymore.

Elle portait cette mélancolie douce de la jeune adulte parlant à l'enfant qu'elle était encore il n'y avait pas si longtemps. J'accompagnai cette transition entre deux âges par une modulation progressive, passant d'une tonalité majeure lumineuse à des accords plus complexes, plus ambigus, à l'image de cette conscience que, passé vingt-cinq ans, l'enfance et l'adolescence sont vraiment derrière nous.

L'homme qui vint ensuite apporta une énergie hybride, mi-parlée, mi-chantée, dans un français qui surprit l'assemblée (ce fut le seul à performer dans la langue de Molière) :

87.

Rue des martyrs.

Au 6^e, la pluie tombe.

Fait pas beau et la maman qui se met à la table pour faire la séance.

Et la table se lève.

Elle s'envole.

Par la fenêtre, sur les boulevards et en bas.

La grande file des taxis et le grand-père qui rentre dans le taco.

87.

Rue des martyrs.

Je ne suis jamais revenu.

Et la grand-mère s'est envolée pour toujours dans le ciel.

Son interprétation truculante, théâtrale avec un soupçon de second degré m'évoqua un Paris fantasmagorique où les tables s'envolent et où les grands-mères disparaissent. Je serais curieux de savoir comment sa prestation a été reçue par les participants et les participantes qui ne comprenaient pas le français. Je l'accompagnai de façon plutôt sautillante et joyeuse jusqu'à ce que je comprenne la teneur tragique de sa conclusion...

La femme danoise qui prit alors le micro nous offrit un nouveau moment de grâce dans une langue non représentée jusque là. Après quelques souvenirs parlés, elle se mit à chanter ce que j'appris, *a posteriori*, être un chant traditionnel scandinave.

Listening to the tones of the piano

When my uncle were visiting us in the summer during Christmas.

During summer and for Christmas, again singing together with my sister in
the summer. For Christmas.

In the summer, in the car.

And for Christmas again.

I still feel. The sound of the piano as a deep tone in my heart.

Now my parents passed away and singing with my sister makes me feel at
home.

Fred hviler over land og by,

ej verden larmer mer:

fro smiler månen til sin sky,

til stjerne stjerne ser.

Le dernier volontaire s'avança avec une réticence palpable, presque à reculons, contrastant avec le lâcher prise des précédents passages :

At the invitation, I did not write anything.

I didn't want to write anything.

I saw his invitation to nostalgia, the nostalgia which I have no desire to feel,
to come near to.

If he forces me violently to have to think back to be a Child in Berkeley,
California,

I can only think of loneliness, alienation and sterility and all sorts horrible
things.

When I arrived yesterday afternoon at Charleroi to come here,

I took my grandson almost immediatly in my hands.

A child now can be beautiful.

Sur le moment, je ne fis pas vraiment attention au sens de son discours. Je ne réalisai donc pas la petite pique qu'il lançait à l'égard de mon dispositif. Sa résistance à l'exercice, son refus sans ambage de la nostalgie imposée, apportait une dissonance salutaire à ce moment. Sans avoir conscience qu'il m'avait gentiment critiqué, je modulai vers des accords plus sombres qui reconnaissaient cette douleur passée, puis vers une résolution apaisée sur l'évocation du petit-fils, ce « maintenant » qui réconciliait.

Son ambivalence – était-ce vraiment une critique ou plutôt une confiance ? – ajoutait une nouvelle dimension à l'exercice. Nous échangeâmes plusieurs fois au cours du repas et dans l'après-midi, et je ne savais jamais sur quel pied danser à son contact. Il était fort sympathique, s'intéressait à ma recherche, mais je ne parvenais pas à discerner l'ironie du premier degré dans ses remarques. Il insista, par exemple, sur le fait qu'il fallait prévoir un contrat de royalties en cas de succès commercial de l'œuvre que nous avons enregistrée. Je crus tout d'abord à un trait d'humour valorisant les mérites de notre travail amateur qui serait comparable à celui de véritables artistes, mais comme il me fit plusieurs fois la remarque, je commençai à avoir de sérieux doutes quant à ses attentes... À tort ou à raison, je ne sais toujours pas si cette taquinerie était de l'humour ou du sarcasme, « de l'art ou du cochon ».

Finalement, dans cette école, nous avons créé ensemble un espace où les langues se mêlaient – anglais, japonais, portugais, français, danois – sans que la compréhension littérale soit nécessaire au sens de l'ensemble. Le piano tissait des liens invisibles entre ces îlots de mémoire évanescents, ces fragments d'enfance dispersés en musique. Ce n'était pas dans les signifiants que résidait notre capacité à résonner en groupe, mais dans l'ineffable d'une vibration commune, cette vulnérabilité partagée de corps qui s'exposent, de voix qui se dévoilent. Les émotions circulaient par capillarité, comme si nous résonnions collectivement, sans intentionnaliser formellement notre projet.

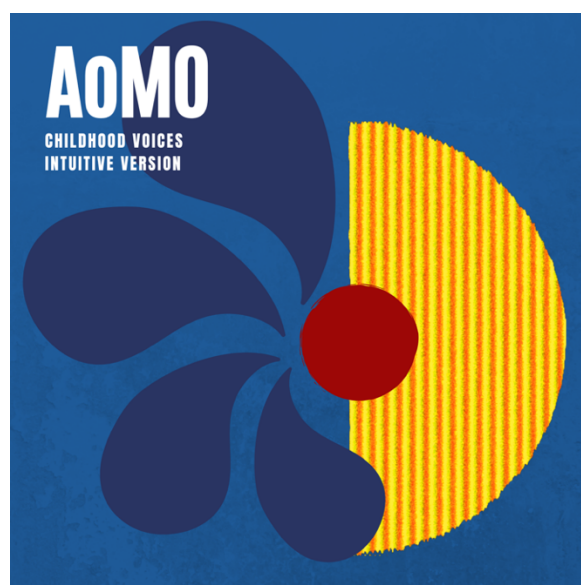


Figure 15 : Artwork de la performance "Childhood memories" (intuitive version) de l'AoMO, Léo Petitot⁵⁴

⁵⁴ Pour écouter le morceau : <https://on.soundcloud.com/APHTkKfxuSKYcPo6>



Lien QR Code vers la playlist

3) La désidentification en pratique

L'horloge indiqua midi. La séquence des performances vocales avait duré un peu plus de temps que prévu et l'élan créatif demeurait palpable. Il fallait en profiter. Cette énergie partagée était trop précieuse pour l'interrompre brutalement. Je disposais encore d'une trentaine de minutes avant que le buffet du déjeuner ne devînt le centre de gravité naturel des participants et des participantes. Dans mon plan initial, nous aurions dû commencer par la phase de production orchestrale, mais les circonstances en avaient décidé autrement. Qu'importe, nous avions déjà de la matière première d'une richesse que je n'aurais pas osé espérer.

« Si vous êtes d'accord, annonçai-je en retirant le casque du pied de micro, j'aimerais maintenant que nous traduisions vos souvenirs d'enfance en sons, dans une véritable œuvre musicale collective, en complément de la performance que nous avons vécue et enregistrée. »

L'idée fut accueillie par un murmure approuvateur, bien qu'il semblât difficile de se plonger dans une logique de travail conceptuel après ce que nous avons vécu. Comment passer de ces récits intimes à une orchestration concrète ? Le défi semblait aussi intrigant pour les protagonistes qu'il l'était pour moi.

Je procédai à une répartition en trois groupes aux fonctions complémentaires : le groupe « rythme de l'enfance », le groupe « harmonies de l'enfance » et le groupe « mélodies de l'enfance ». Chaque

ensemble reçut une feuille A4 sur laquelle était dessiné un repère cartésien, dont les coordonnées étaient des mots poétiques. Pour le groupe mélodie, ces quatre points cardinaux étaient : éclectisme, complexité, récurrence et simplicité. Pour les harmonies : joie, dissonance, mélancolie et naïveté. Pour le rythme : robuste, disloqué, doux et facile.

« Je vous invite à placer sur ces repères les mots, les phrases, les images qui vous ont marqués durant nos partages », expliquai-je, illustrant mon propos en plaçant un post-it imaginaire pour l'exemple. « L'idée est de créer une cartographie émotionnelle et sensorielle qui nous servira ensuite à composer ensemble. »

Dès que les groupes commencèrent à se former, je perçus un petit malaise. Une main se leva presque immédiatement : « Je ne suis pas sûre de comprendre ce qu'on doit faire exactement... ». Cette question en déclencha une cascade d'autres, révélant une confusion sous-jacente. Je tentai de clarifier : « Prenez par exemple le mot "famille" qui est revenu dans plusieurs témoignages. Le groupe mélodie pourrait décider si ce concept évoque pour eux quelque chose de simple ou de complexe, de récurrent ou d'éclectique. »

« Mais chacun a une expérience différente de la famille », objecta une participante. « Pour certains, c'est simple et joyeux ; pour d'autres, c'est complexe et mélancolique. » Elle avait raison. Ce que j'avais conçu comme un exercice fluide de création collective se heurtait à l'hétérogénéité des expériences subjectives. La méthode que j'avais élaborée en solitaire, qui me semblait limpide, se révéla opaque dans sa mise en pratique collective. Les repères que j'avais imaginés comme des outils créatifs de vulgarisation musicale apparaissaient comme des cadres arbitraires imposés à des expériences irréductiblement singulières.

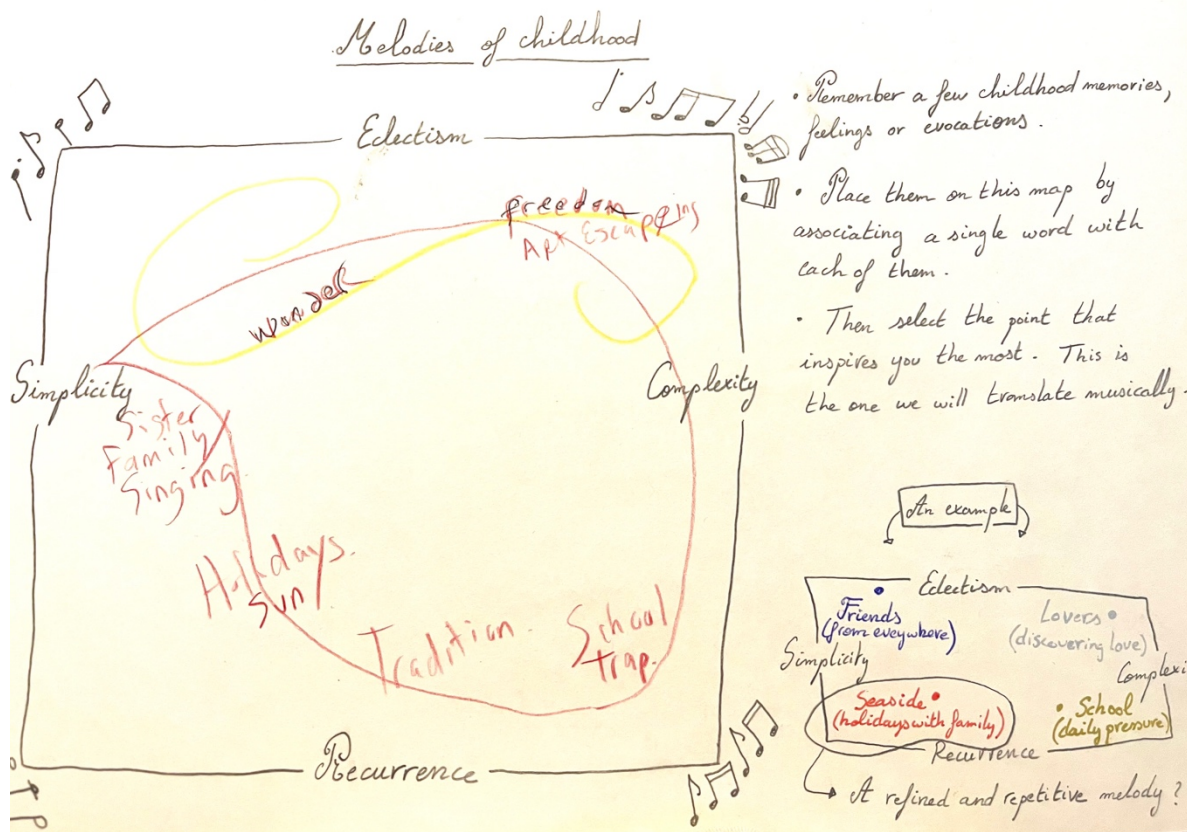


Figure 16 : Une des cartographies du groupe mélodie

Pendant ce temps, l'atmosphère du hall changeait doucement. Le personnel commençait à installer le buffet dans un espace adjacent. Des participants et des participantes d'autres sessions traversaient l'espace, créant des mouvements périphériques qui fragmentaient l'attention. Certain.e.s membres de notre groupe jetaient des regards vers l'horloge ou vers les plateaux de nourriture qui apparaissaient au loin. Leur esprit semblait quitter le giron de l'atelier.

Malgré tout, les trois groupes s'attelaient vaillamment à la tâche, jouant le jeu (ou faisant au minimum semblant de le jouer), posant des mots sur leurs repères respectifs. L'homme écossais, dont la présence enjouée avait marqué toute la session, plaça avec conviction son « *smell of beer on my mind* » dans la section « disloqué » du repère rythmique. « Pour moi, c'est clairement une batterie reggae », expliqua-t-il avec un sourire malicieux.

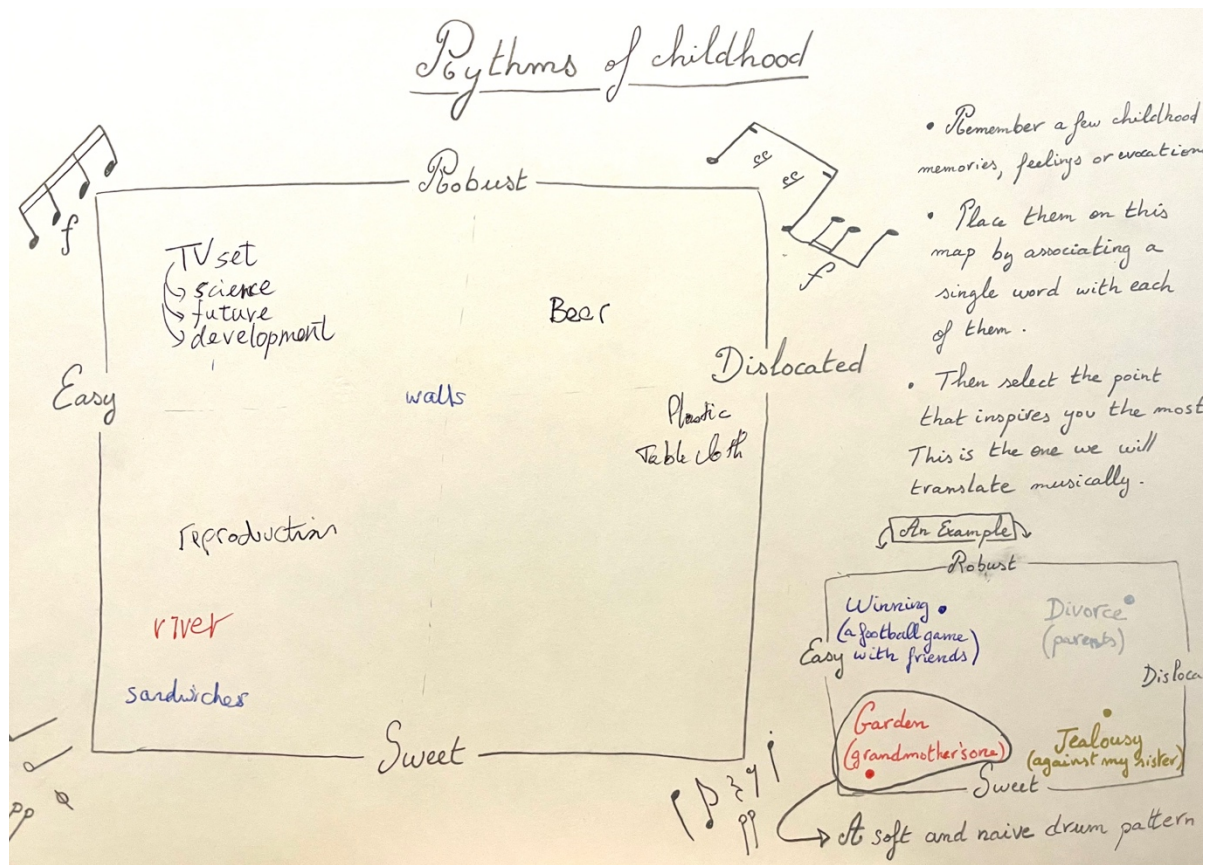


Figure 17 : Une des cartographies du groupe rythmique

Dans le groupe mélodie, un débat animé opposait encore deux visions du mot « famille » : l'une le plaçait résolument du côté de la simplicité, l'autre insistait sur son caractère récurrent mais complexe. Le groupe harmonie, quant à lui, hésitait à associer « school » et « discipline » à la mélancolie ou à la dissonance. Je circulais entre ces îlots, tentant d'apporter des clarifications qui semblaient souvent ajouter de la confusion à la confusion plutôt que la dissiper. J'étais appelé simultanément dans trois directions différentes, chaque groupe ayant ses propres interrogations. L'exercice qui devait créer du lien en mutualisant les évocations était plutôt source de dispersion, d'éclatement de l'unité que nous avons construite pendant la phase de performance. Je percevais même une conversation qui avait à voir avec la choucroute, la nourriture littéralement, et pas l'expression... Tout se disloquait, je perdais le groupe.



Figure 18 : Les différents groupes à la tâche

« On peut placer le même mot à plusieurs endroits ? », demanda l'un. « Est-ce qu'on doit se mettre d'accord au sein du groupe ? », s'inquiéta l'autre. « Comment va-t-on traduire ça en musique concrètement ? », questionna une troisième. Cette dernière question touchait au cœur même du problème. Le passage de la cartographie conceptuelle à l'orchestration concrète, pour laquelle j'avais déjà des idées, constituait en réalité un saut cognitif considérable pour des personnes non-musiciennes. Comment leur demander d'imaginer la transposition sonore d'un concept abstrait placé dans un repère géométrique ? Finalement, n'était-ce pas plutôt mon rôle que de faire cette traduction ?

Et pourtant, malgré la confusion et le temps qui filait, quelque chose d'intéressant émergea. Même dans le flou, quelques participant.e.s s'investissaient avec sincérité. Leurs désaccords témoignaient d'un certain engagement. Ils et elles n'étaient pas dans une posture passive de réception, mais dans une démarche active d'interprétation. Je pense que certain.e.s lâchèrent complètement le morceau en cours d'exercice, mais ces personnes étaient si bienveillantes qu'elles faisaient mine de comprendre où je voulais en venir.

« Je pense qu'il faut qu'on passe à la dernière phase », annonçai-je finalement, conscient que le temps nous manquait pour résoudre toutes les ambiguïtés. « Nous allons essayer de traduire vos cartographies en sons réels. » J'ouvris mon logiciel de composition sur l'écran projeté et invitai les représentant.e.s de chaque groupe à venir présenter leurs choix. L'homme écossais, porte-parole de la section rythmique, se dévoua en premier. Son groupe avait pensé à une batterie reggae pour exprimer à la fois la « robustesse » et la « dislocation » des souvenirs. Tout un programme...

Je loopais⁵⁵ (à défaut de louter) rapidement un pattern de batterie reggae, avec son rythme caractéristique accentuant les temps faibles, créant cette sensation de déséquilibre permanent compensé par une pulsation stable. Les premières mesures résonnèrent dans le hall, suscitant des hochements de tête approbateurs, y compris de la part de certain.e.s passant.e.s.

« Maintenant, qui souhaiterait venir essayer d'ajouter une dimension harmonique ? », proposai-je. Un homme d'une cinquantaine d'années, qui n'était pas passé sur scène auparavant, leva timidement la main, poussé par ses camarades. « J'ai joué un peu de piano à l'époque », confia-t-il en s'approchant. Il me demanda même spécifiquement un son de Fender Rhodes. Monsieur était un connaisseur !

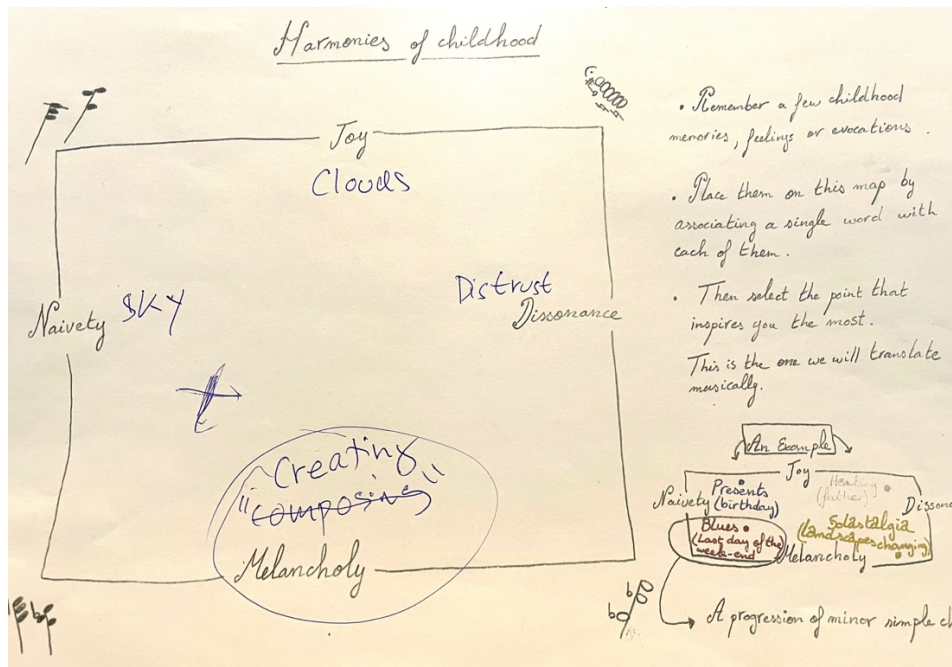


Figure 19 : Une des cartographies du groupe harmonies

⁵⁵ Faire tourner un son en boucle.

Il s'installa devant le clavier, prit quelques secondes pour écouter la batterie, puis commença à plaquer des accords sombres aux extensions sophistiquées. Ses doigts trouvèrent des harmonies assez dissonantes (je n'ai pas osé lui demander si cela était volontaire ou non), avec des résolutions occasionnelles plus lumineuses. Son aisance contrastait avec son apparente discrétion pendant les phases précédentes, comme si l'instrument lui offrait un langage d'expression plus naturel que le micro.

« C'est vraiment bien ! », m'exclamai-je sincèrement surpris par la qualité de son jeu. « Pourrais-tu maintenir cette progression pendant que je l'enregistre ? ». Alors qu'il rejouait la séquence d'accords, je remarquai une femme du groupe mélodie qui observait ses mouvements sur le clavier avec une fascination non dissimulée.

Je l'invitai d'un geste à nous rejoindre, lui proposant d'ajouter une mélodie, mais elle m'avoua avec un mélange d'appréhension et d'envie n'avoir jamais touché à un piano. « Ce n'est pas un problème », la rassurai-je. Je lui indiquerais les touches à cibler pour rester dans la bonne tonalité, ça ne pourrait pas mal sonner. Elle posa d'abord un doigt hésitant sur une touche, produisant une note qui flotta délicatement au-dessus du tapis harmonique. Encouragée par ce premier contact réussi, elle tenta une seconde note, puis une troisième, dessinant progressivement une mélodie un peu barguignante. Il fallait désormais trouver une sonorité originale pour ne pas faire s'entrechoquer les fréquences du Rhodes harmonique et du piano mélodique. Nous reçûmes deux propositions du groupe : tout d'abord celle d'un son de guitare électrique. Nous essayâmes, mais sans vraie guitare électrique, c'était peine perdue. À vrai dire, les plug-ins de mon logiciel étaient de mauvaise facture pour imiter cet instrument... Nous nous tournâmes donc vers un synthétiseur lead, dans le style années 1970 qui sonnait beaucoup mieux. Ses notes ne tombaient pas toujours exactement sur les temps, créant des décalages rythmiques involontaires.

Certaines touches étant à peine effleurées, elles produisaient des sons presque chuchotés. Cette maladresse apportait une qualité particulière à la mélodie, une pureté qui résonnait étrangement avec la thématique de l'enfance qui nous avait occupés toute la matinée. « Continue », l'encourageai-je en lançant l'enregistrement. « C'est exactement ce qu'il nous faut. Je retoucherai après. » Pendant qu'elle explorait timidement les possibilités du clavier, je notai que l'attention du groupe s'était à nouveau unifiée. Les regards convergeaient vers cette scène improbable où une novice absolue s'adonnait à la création, soutenue par un rythme programmé, pour créer quelque chose qui n'existait pas quelques minutes auparavant.

Une fois la séquence enregistrée, je fis quelques ajustements rapides dans le logiciel, recalant les notes qui s'écartaient trop de la métrique, ajustant les vitesses pour équilibrer les différentes parties. Je lançai la lecture du résultat, maintenant structuré en une composition cohérente qui conservait pourtant l'esprit des improvisations originales. « C'est vraiment moi qui ai joué ça ? », s'étonna la femme, visiblement émue d'entendre sa contribution améliorée par le travail d'édition. « Absolument, confirmai-je, j'ai juste aidé tes notes à tomber plus précisément dans la structure rythmique, normalement c'est les ingénieurs qui font ça. »

Je voyais l'heure défilier. Il était 12 h 30, le gong du buffet venait de sonner et son attraction devenait irrésistible pour moi aussi. La circulation dans le hall reprenait de plus belle. Il était temps de libérer tout le monde. Les applaudissements spontanés qui suivirent n'étaient pas dirigés envers moi en tant que facilitateur, ni envers tel participant ou telle participante en particulier, mais semblaient célébrer le moment partagé, cette performance et cette œuvre collective dont chacun.e pouvait légitimement se sentir co-auteur ou co-auteurice. Alors que le groupe se dispersait vers le buffet, certain.e.s s'attardèrent pour échanger leurs impressions ou me faire part de leurs réflexions sur l'expérience.

Une membre du groupe s'approcha alors avec une suggestion. Elle me conseilla d'intégrer des extraits des témoignages enregistrés, à l'intérieur de la composition. Cette idée, formulée si simplement, était précisément celle qui me manquait pour boucler la boucle de notre processus créatif. Le sampling était la façon la plus fidèle d'incorporer les voix dans l'arrangement orchestral. C'est exactement ce que nous devons faire pour recréer une ambiance à partir de nos matériaux.

Je me tournai vers l'écran et commençai à importer les enregistrements des performances vocales dans un nouveau projet musical de mon logiciel. En quelques manipulations rapides, je séparai la piste voix de la piste piano, je sélectionnai des fragments emblématiques : le chant japonais évoquant *Astroboy*, les vibrations en portugais, les histoires de grand-mère parisienne des années 1980, le fredonnement danois... Ces échantillons, juxtaposés à notre base instrumentale, reluisaient d'un nouveau vernis. Parfois, je choisisais un peu aléatoirement les fragments vocaux afin que chaque intervenant.e soit représenté.e. Le mélange de quelques monèmes coupés selon leur texture sonore, renforçait paradoxalement leur puissance évocatrice, y compris lorsqu'ils n'étaient pas dits en anglais.

Ce que nous écoutâmes alors n'était plus simplement une musique accompagnant des textes, ni des textes mis en musique. C'était une œuvre hybride née d'un patchwork entre différentes subjectivités, différentes émotions, différentes tessitures. La création n'aurait pu exister sans ce processus spécifique de mise en commun. Le sourire sur le visage de la femme qui avait joué du piano pour la première fois témoignait d'une fierté pudique. Pendant quelques minutes, elle n'était plus une universitaire participant à un atelier expérimental, mais une créatrice contribuant directement à une œuvre artistique. Cette nouvelle identité éphémère se lisait également dans la posture du pianiste amateur, soudain reconnu pour un talent qu'il cultivait peut-être dans l'ombre de ses activités académiques. Ce passage de récepteurs et réceptrices à émetteurs et émettrices, de chercheurs ou chercheuses critiques à créateurs et créatrices, de spectateurs et spectatrices à performeurs et performeuses s'était produit presque à leur insu. Les participant.e.s s'étaient approprié.e.s les possibles ouverts par l'adaptation de l'atelier aux contraintes du jour et par l'échec de la méthode cartographique.

Cette transformation n'avait rien de spectaculaire ni de définitif. Elle s'était manifestée dans des gestes minuscules : une main hésitante posée sur un clavier, une voix qui ose chanter dans une langue maternelle que personne ne comprend, un corps qui se lève pour partager un souvenir intime devant des inconnu.e.s. En rangeant mon matériel pendant que les conversations se poursuivaient autour du buffet, je réalisai que le goût pour cette expérience avait été partagé. Moi qui m'étais présenté comme un doctorant qui allait parler des industries culturelles avec une approche artistique, j'avais momentanément abandonné la posture analytique pour embrasser pleinement celle du musicien, de l'ingé-son et du facilitateur. Les raisons de ma venue s'étaient fluidifiées dans l'atelier. Celui-ci avait créé des ponts entre mes différentes postures sans qu'aucune ne puisse prétendre à l'exclusivité.

En quittant le hall de l'ICN, je ressassai les échos de ce qui avait débordé du cadre que j'avais initialement imaginé. Je ne sais pas si mon plan était bancal ou suffisamment ficelé, mais tout ne s'était pas passé comme prévu, et tant mieux. La fragilité de la phase cartographique avait permis une ouverture vers quelque chose de moins consensuel, de plus imprévisible et de moins maîtrisable. Un indice que la création implique parfois une part d'abandon et de décentrement, une disponibilité à ce qui émerge au-delà des cadres évidents. Par ailleurs, la désidentification que nous avons collectivement expérimentée n'était pas une négation des identités professionnelles, culturelles ou personnelles de chacun, mais plutôt leur mise en mouvement, leur ouverture à des potentialités inexplorées.

Au fond, n'était-ce pas précisément ce que suggérait le thème de l'enfance qui avait traversé notre atelier ? Cette période de la vie où l'identité est encore fluide, où l'on peut être tour à tour astronaute, princesse ou scientifique, où les frontières entre le réel et l'imaginaire, entre soi et l'autre, entre le possible et l'impossible restent perméables. Pendant un temps, nous avons ré-expérimenté cette capacité enfantine à naviguer entre différents mondes, différentes versions de soi-même, capacité que le jeu artistique nous permet parfois de retrouver, ne serait-ce que fugitivement, dans l'espace d'une mise en fiction collective.



Figure 20 : Artwork du morceau « Childhood Voices » (Orchestral version) de l'AoMO, Léo Petitot⁵⁶



Lien QR Code vers la playlist

⁵⁶ Pour écouter le morceau : <https://on.soundcloud.com/ZW59BYpne1zjnTbQ8>

Synthèse de la piste X

Dans le cadre de cette *business school*, un paragon du managérialisme, il me semble que nous avons ouvert une brèche. Alors que nous pourrions réduire cet atelier à une simple démonstration des « bénéfiques » de la créativité pour l'école, nous avons aussi assisté à l'émergence d'un phénomène qui déjoue par nature et en partie, l'instrumentalisation managériale. En effet, quelque chose aurait toujours échappé à une telle tentative.

Premièrement, les participants qui ont osé franchir le pas entre l'écriture solitaire et la performance publique n'ont pas obéi à une logique fonctionnaliste. Ils n'ont pas joué pour augmenter leur motivation ou pour apprendre des compétences via la créativité, mais simplement par amour de l'acte lui-même, par désir de déprise et de surprise. Autrement dit, leur engagement relevait de l'immanence : il valait pour lui-même, dans l'instant présent, sans projection utilitaire.

Deuxièmement, une autre modalité créative, celle de l'improvisation, était omniprésente dans la performance. Mais contrairement à l'improvisation managériale, source d'innovation ou de résilience dans la temporalité d'un projet ou d'une crise, cette forme de bricolage s'est déployée dans une temporalité plus souple et distendue. Le dialogue sensible entre les voix, les langues, les souvenirs et l'accompagnement musical ont produit un espace de possibilités non déterminées par des échéances productives.

Troisièmement, nous avons observé un renversement du lien entre projet et collectif : ce n'est pas un collectif préexistant qui a produit du sens, mais bien le sensible qui a fait émerger une forme de collectif. À travers la circulation des mots chantés, racontés, murmurés s'est tissé un ensemble éphémère basé sur le partage d'une expérience esthétique, et non sur la préséance d'un sens commun. Avant même qu'un « nous » ne soit formalisé, quelque chose s'est passé dans cette vibration commune qui a reconfiguré momentanément le partage ordinaire du sensible.

Enfin, cette expérience amateur a illustré la dimension politique de l'esthétique. Certes, ces amateurs et ces amatrices n'ont pas harangué avec grandiloquence. En revanche, ils ont créé les conditions d'un déplacement des perceptions habituelles et des rôles assignés. Dans l'espace normé d'une école de commerce, des chercheurs et chercheuses, des spectateurs et des spectatrices sont

devenus momentanément autre chose, performeurs et performeuses, chanteurs et chanteuses ou conteurs et conteuses, montrant des compétences qu'ils et elles n'étaient pas supposé.e.s avoir.

Momentanément, chaque participant.e a habité une autre identité. D'amateurs et amatrices à créateurs et créatrices, d'académiques à artistes, de l'audience à la scène, ces personnes ont échappé à la place qui leur était tantôt assignée. Pendant cette désidentification, le partage évident des capacités s'est reconfiguré. Celles et ceux qui n'étaient pas censé.e.s savoir chanter ont suscité des émotions vocales imprévisibles, celles et ceux qui n'étaient pas artistes ont produit de la beauté, et celles et ceux qui n'étaient pas musicien.ne.s ont participé à la création d'une œuvre sonore.

L'amatorat, tel qu'il est advenu au cours de cet évènement, a donné à voir de la subversion : il a ouvert des brèches non pas en critiquant frontalement l'ordre établi, mais en créant des scènes alternatives où d'autres modes d'être-ensemble sont devenus possibles. Cet instant de création collective porté par l'attachement et la vulnérabilité partagée, où les identités assignées se sont dissoutes au profit d'identités choisies et fugaces, a constitué un espace autre. Un espace où le travail créatif a échappé un tant soit peu aux logiques dominantes du management.

XI- CONTRIBUTIONS : LA SUBVERSION DE L'AMATORAT

Après nous être plongé.e.s au cœur de ces scènes, il est temps d'en tirer des enseignements. Cette synthèse vise à répondre aux questions qui ont guidé mes pérégrinations en territoire amateur : qu'est-ce qui fait qu'une pratique créative exercée en amateur ou en amatrice est une forme subversive de travail ? Qu'est-ce qui, dans cette forme de travail créatif, échappe intrinsèquement à toute possibilité d'assimilation par les logiques managériales ?

Le présent chapitre tente de déchiffrer cette double énigme, en consolidant mes observations et en cartographiant les tactiques qui émergent lorsque des artistes non professionnel.le.s créent en marge du travail créatif tel qu'il est conçu d'ordinaire dans les organisations et les mondes de l'art. Aussi, le but serait atteint si j'arrivais à montrer comment, dans les creux de nos quotidiens, demeurent des façons d'être, de faire et de créer qui, sans fracas ni manifeste, reconfigurent un certain partage du sensible.

Je reviens ici sur trois dimensions clés de l'amatorat que sont sa temporalité ouverte, le bricolage et le jeu irréductibles à l'instrumentalisation. Ces trois modalités du travail créatif amateur composent autant de tactiques dont la force ne réside pas tant dans la confrontation aux logiques managériales que dans l'existence alternative. En observant de jeunes adultes jouer ensemble dans une association ou des universitaires performer dans une école de commerce, j'ai pu identifier des mécanismes récurrents qui dessinent des modalités ordinaires du travail créatif tel qu'il est pratiqué par les amateurs et les amatrices.

Enfin, je terminerai par une tentative de définition de deux concepts que je crois pouvoir tirer de ces contributions : d'abord celui **d'amatorat en pratique**, qui, pris dans un contexte collectif, me conduit à proposer celui *d'ensemble dissensuel*.

1) Le temps de l'attachement avant le temps du projet

Une temporalité ouverte et non linéaire

Premièrement, il m'a semblé que le temps habité par ces pratiques n'était pas nécessairement un temps linéaire, calibré et orienté par les contraintes du projet, quand bien même il y avait eu un projet ou une œuvre à réaliser *in fine*. Ici, l'amatorat s'est déployé dans une temporalité plus souple et imprévisible, clairsemée de suspensions alternatives à la marche rectiligne des chronologies projectives.

Dans les scènes des ateliers Musique pour Tous, j'ai constaté que les participants et les participantes imprimaient leur propre rythme, en allant par exemple à l'encontre de mon cadrage initial. Ma première stratégie, matérialisée par des frises menant de la composition à la diffusion sur les plateformes, ressemblait fortement aux chronogrammes de gestion de projet. Mais cette idée s'est heurtée aux tactiques des musiciens et des musiciennes. Certes, leurs fins de non-recevoir n'exprimaient pas un refus bruyant. Il s'agissait simplement d'une indifférence sans algarade, d'un désintérêt à peine déguisé pour mon programme.

Il faut dire que, pour eux et pour elles, le sas de décompression hebdomadaire qu'était l'atelier supplantait tout éventuel engouement pour des objectifs de moyen terme. À travers une flèche, je voyais ce dispositif comme un projet engageant, tandis qu'ils et elles l'envisageaient plutôt comme une nouvelle routine rafraîchissante durant leur année scolaire. Au demeurant, pendant la seconde session, la remarque de Kévin m'avait rassuré quant à l'attrait des participants et des participantes pour l'idée générale des ateliers, à condition que mes aspirations soient plus souples et calées sur

les leurs. Pour elles et pour eux, le temps qui comptait était celui de l'attachement, attachement au faire ensemble, à l'expérience partagée, à l'instant vécu. Le temps de l'attachement était un temps de l'évènement et non un temps du projet. Ces jeunes ne rejetaient pas du tout le principe de « produire », mais voulaient seulement habiter différemment ce temps productif.

De même, lors de l'atelier à l'AoMO, j'ai dû abandonner mon planning initial face au nombre inattendu de participants et de participantes. Par la force des choses, les performances vocales ont duré bien plus longtemps que prévu, le temps que chacun.e saisisse son moment pour intervenir. Il y avait une sorte de lenteur entre les passages : personne ne voulait se lancer trop tôt de peur d'escamoter les rémanences du dernier venu ou de la dernière venue, voire de spolier l'élan d'un.e autre collègue, ni trop tard pour ne pas perdre en spontanéité. Si ambition il y avait, c'était surtout celle de trouver le « juste moment », pas au nom de l'efficacité mais au nom de la préservation d'une fragilité. Avant toute chose, il fallait soutenir une intensité, celle de la brèche, et non une productivité. Pour eux et pour elles, comme pour moi, c'eut été dommage d'accélérer afin d'optimiser le rendement de l'atelier, au risque d'interrompre la justesse du flot.

Comme ce temps a débordé du programme, la troisième étape de cartographie affective a moins bien fonctionné. À l'approche du gong, la fin a dû être plus expéditive. Si nous nous en étions tenus à mon plan, il aurait fallu écourter la lente et longue phase des performances. Mais nous aurions été frustrés de couper court à ces attermoissements qui prenaient soin de « faire durer le plaisir ».

Dans un contexte comme dans l'autre, des œuvres ont tout de même émergé, bien que ces productions ne fussent pas l'objectif vers lequel tendaient tous les efforts. En termes d'utilité, ces dernières n'ont guère été plus que des cristallisations d'une expérience partagée, des souvenirs d'un processus qui valait surtout pour lui-même.

De l'émergence à l'œuvre : composer sans concevoir

Contrairement à une idée reçue, le travail créatif dans les mondes de l'art n'est pas complètement étranger à la logique d'ingénieur où les fins déterminent les moyens, loin s'en faut. Généralement, la fabrication d'une œuvre a été précédée d'un travail de conception ou au moins d'une préméditation, même partielle. Surtout lorsqu'une importante division du travail est en jeu, l'œuvre est planifiée, exécutée selon un protocole, quand bien même il y aurait beaucoup d'incertitude liée aux ressources mobilisées et aux résultats espérés.

À titre illustratif, revenons-en aux stratégies d'optimisation culturelle des maisons de disque et des beatmakers formattant les morceaux afin d'être mis en avant par les algorithmes et les radios. Ou alors dans le monde du cinéma, qui imaginerait un réalisateur ou une réalisatrice lancer ses acteurs, actrices et caméramen en tournage sans scénario prévu en amont ? À moins que la performance ne doive être totalement improvisée pour le concept du film, on pourrait facilement présager d'un résultat « amateuriste » pour le coup.

Bien entendu, le travail créatif dans les mondes de l'art soumis aux lois du marché peut lui aussi héberger des expériences d'amatorat. Nous savons que des stars et des groupes professionnels qui composent des albums en studio, souvent poussés par un label, tombent parfois par accroc sur des mélodies et des sons envoûtants : « Ah ! Cette prise était top, on la garde ! », dirait un leader de groupe enchanté par le solo improvisé de son guitariste. Ces heureux accidents issus de bidouillages de machines, d'improvisations et autres coups bien sentis ne sont guère éloignés de ce que peut éprouver un amateur ou une amatrice fier.e de son travail. Ce qui importe quand « il se passe quelque chose », c'est bien le charme du moment et non le statut amateur/professionnel de la production ou de la situation.

Or chez les amateurs et les amatrices, ces petits événements demeurent une quête perpétuelle. Faute d'impératifs, ces personnes sont rarement guidées par l'obligation du résultat optimal. Plus souvent, elles matérialisent tout en conceptualisant. Avec Musique pour Tous du moins, nous avons d'abord voulu « faire ». C'est seulement pendant et après que nous avons compris, analysé et redirigé le travail. Nous réécoutions ce qui venait d'avoir lieu et y découvriions les germes d'une création potentielle qui n'avait pas forcément été intentionnée comme telle. Typiquement, le seul morceau que nous avons orchestré et enregistré a émergé par sérendipité, à partir d'une improvisation que Vienna avait intuitivement enregistrée sur son téléphone. Ce n'est qu'après l'écoute de la note vocale que le groupe a commencé à percevoir le potentiel créatif de ce qui avait été joué.

À l'AoMO également, la création sonore finale n'a pas vraiment suivi la stratégie que j'avais envisagée. La suggestion d'une participante d'intégrer des extraits des performances vocales en sampling dans l'arrangement orchestral est venue spontanément, après que le processus initialement prévu (la cartographie conceptuelle) a relativement échoué. L'œuvre s'est donc construite par ajustements successifs, intégrant les accidents, les erreurs et les trouvailles hasardeuses comme autant d'étapes du processus. Évidemment, on peut aussi retrouver ce type de

calibrages en gestion de projet, loin des pratiques amateurs. Mais cette inversion de la séquence traditionnelle conception-exécution renverse néanmoins les schémas classiques de production.

L'engagement dans un travail sans nécessité

Enfin, ce qui distingue la temporalité amateur de la temporalité du projet managérial est la nature de l'engagement qui y conduit. Dans les ateliers, il y a bien eu du travail, mais sans obligation. L'engagement productif pouvait être laborieux : des corps se tendaient, des fronts se plissaient, des mains insistaient et s'investissaient dans des tâches parfois ardues. Mais il n'y avait ni carotte ni bâton. Par moment, les participants et les participantes donnaient de leur temps, de leur énergie, mobilisaient des compétences. En un mot, ils « travaillaient », mais cet engagement n'était pas motivé par une nécessité de gagner sa vie ou par un impératif de productivité.

Prenons la performance vocale d'Ashley lors de l'enregistrement des chœurs, par exemple : la chanteuse s'est investie pleinement dans sa prestation, cherchant à améliorer chaque prise, attentive aux réactions corporelles de ses camarades sans que cette exigence ne vienne d'une nécessité extérieure. Son engagement renfermait plutôt une éthique du « faire bien » pour soi et pour le collectif. Il n'y avait pas à satisfaire un cahier des charges ou à maximiser un rendement. L'idéal était ailleurs, dans le respect d'un désir du geste juste et du résultat harmonieux. Finalement, la motivation semblait avant tout d'ordre esthétique.

En définitive, si le temps de l'amatorat peut sembler inefficace du point de vue managérial en raison de ses errements, détours et incertitudes, c'est précisément cette inefficacité apparente qui le rend subversif. En refusant la linéarité du temps projectif, le travail créatif amateur accueille et célèbre un autre rythme productif, où le processus n'est pas subordonné qu'au résultat et où l'attachement au faire ensemble prime sur l'atteinte d'objectifs prédéfinis. Cela nous rappelle qu'il est possible de travailler, voire de travailler durement, non pas « malgré » l'absence de contrôle extérieur, mais précisément « grâce » à cette absence. Dans ce cas, l'autodétermination du travail n'apparaît plus comme un risque à encadrer, mais comme la source d'un engagement par attachement plus que par nécessité.

	AMATORAT	MANAGEMENT
--	-----------------	-------------------

TEMPORALITÉ DOMINANTE	Temps de l'évènement	Temps du projet
MOTIVATION DE L'ENGAGEMENT	Attachement	Objectifs
PRIORITÉ	Processus	Résultat

Tableau 4 : Temporalité de l'amatorat comparée à celle du management

2) Le bricolage de l'amateur qui unit jeu et travail

En observant des musiciens et des musiciennes fredonner des mélodies improvisées dans un salon transformé en studio de fortune, puis en écoutant des chercheurs et chercheuses, artistes d'un jour, dans un hall d'école de commerce, j'ai senti que ces pratiques ne se laisseraient pas facilement enfermer dans les cadres d'analyse classiques du travail créatif aussi hétéroclites soient-ils : l'habitus déterminant les pratiques, le design thinking produisant de l'innovation, l'improvisation construisant du sensemaking, la division du travail des industries créatives, le mythe romantique et ses épiphanies transcendantes... Et pour cause, ce que je découvrais sur le terrain perturbait mes propres représentations de ce que signifie « faire de la musique ».

Pour créer, ces amateurs et ces amatrices ont tâtonné, improvisé, essayé et répété. En somme, ils et elles ont bricolé sans que cela soit du pur divertissement ou, inversement, du labeur contraint et organisé. Ces personnes ont emprunté simultanément au registre du jeu et à celui du travail. Avant de formaliser et de produire des œuvres, les musiciens et les musiciennes ont avant tout « joué » de la musique, avec tout ce que cela peut signifier : jouer avec des instruments, se jouer des codes de la musique, jouer dans une salle, jouer de la musique, jouer par improvisation... Un peu de tout cela à la fois.

Aussi, ces individus se sont amusés en jouant un jeu différent selon qu'ils se trouvaient dans l'intimité d'un petit groupe ou face à un public. Dans le premier cas, leur pratique a pris des allures de « *play* » enfantin, un jeu libre et gratuit qui n'a d'autre fin que lui-même. Dans le second, cela

ressemblait davantage à un « jeu d'acteur ou d'actrice », une performance assumée où l'on accepte de jouer un rôle devant un public complice.

Le bricolage, un *play* d'enfant

Le jeu des amateurs et des amatrices de Musique pour Tous n'était pas un « anti-travail » amateuriste. D'ailleurs, leurs propositions créatives étaient parfois de très bonne facture. S'ils et elles en avaient eu l'opportunité, certain.e.s participant.e.s auraient même pu « percer dans le rap game » vu leur talent. Mais c'est autre chose qui se jouait pendant les ateliers : une joie décorrélée de tout besoin, qui trouvait sa récompense dans l'acte même de jouer ensemble. Cette gratuité s'exhumait dans les moments où le groupe s'acharnait sur une jam pendant une heure pour ne jouer « vraiment » que quinze minutes, où il revenait indéfiniment sur les mêmes accords sans jamais s'en lasser, où chacun.e acceptait avec une sérénité déconcertante qu'une belle création reste éphémère et ne soit jamais enregistrée. Kevin l'avait résumé avec sa franchise habituelle : « Nous, tout ce qu'on veut, c'est se détendre, jouer de la musique. Pour le reste, on verra. »

En jouant simplement de la musique sans véritable volonté de représenter quelque chose, ces amateurs et ces amatrices ont fait sens de l'immanence des gestes. Leurs interprétations et leurs mouvements n'avaient besoin d'aucune justification. Ainsi, j'ai vu Arthur changer de rythme sans ressentir le besoin d'expliquer cette transition, Vienna développer des mélodies en yaourt qui n'avaient aucun sens littéral, Laurène bricoler des arrangements au piano sans connaître le solfège. Leurs choix créatifs n'avaient pas à être justifiés parce qu'ils émergeaient d'une logique interne au jeu lui-même, d'une nécessité sensible qui se passait de légitimation extérieure.

L'idéal de jeu porté par ce type bricolage se confrontait à une certaine idée du travail que s'imposent les musiciens et les musiciennes professionnel.le.s. Il me fallait admettre un fait aussi évident qu'embarrassant pour un instrumentiste comme moi, imprégné des logiques de l'effort et de l'accumulation de compétences pour lancer ma carrière : chez des amateurs et des amatrices, la valeur d'une pratique musicale se juge moins à la quantité de travail investi qu'à la qualité de l'engagement qu'elle recèle.

Pour autant, veillons à ne pas verser dans l'angélisme. L'exigence que requiert la musique pour se présenter sous son meilleur jour implique beaucoup de travail dans l'acquisition d'un savoir-faire technique ou vocal, par exemple. En effet, les lacunes peuvent être rapidement limitantes... Le jeu

de l'amatorat n'est donc pas l'inverse du travail. Le travail est même indispensable pour jouir d'une forme de déprise en pratique. L'amateur ou l'amatrice doit, par conséquent, travailler à entretenir l'objet de son attachement pour mieux être en prise avec lui afin d'en jouer, de s'en dépendre et de vivre plus intensément sa passion.

Cependant, l'acquisition des compétences est loin de toujours se penser relativement à la notion de travail. Au fond, l'amateur ou l'amatrice apprend à jouer... en jouant ! C'est comme cela qu'il ou elle bricole : ses gestes et son apprentissage théorique s'entremêlent constamment en pratique. Dans les ateliers, personne ne « bossait » vraiment sa partie mais chacun.e s'entraînait, produisait et progressait néanmoins, porté.e par l'élan collectif et le désir de jouer ensemble.

Plus précisément, le travail du musicien amateur ou de la musicienne amatrice consiste à se mettre à distance du jeu et à consolider son geste et son audition avec pour seul but de mieux en jouir. Son travail est entraînant, répétitif, mais aussi ludique. Qu'il ou elle effectue un travail ludique ou un jeu laborieux, l'amateur ou l'amatrice prend toujours plaisir à pratiquer.

Quelque part, quand le groupe acceptait de « perdre » du temps à ajuster son écoute, à négocier la répartition des rôles, à explorer des pistes qui n'aboutiraient jamais, il jouait à travailler et travaillait à jouer. Le « devoir » que s'impose un.e musicien.ne qui doit faire ses preuves dans les mondes de l'art ne vise pas le même objectif que le « vouloir » des amateurs et des amatrices. Ces derniers et ces dernières font les choses sérieusement sans se prendre au sérieux, et comprennent d'instinct la différence entre ces deux sources de travail que sont « vouloir » et « devoir ».

L'improvisation, un jeu d'acteur ou d'actrice

L'expérience que nous avons vécue à Nancy mettait en évidence une autre facette du bricolage, celle de la performance-improvisation. Dans ce hall transformé en scène, le jeu avait une autre allure. Il ne s'agissait plus du *play* des ateliers parisiens, mais d'un véritable jeu d'acteur et d'actrice où l'expérience sociale ordinaire était mise à distance dans l'espace ludique de la scène improvisée. Bien sûr, derechef, cette modalité du jeu n'était pas si différente de celle du jeu d'enfant : le performeur ou la performeuse montant sur scène fait toujours « comme si » il ou elle était un personnage, au même titre que l'enfant joue à « comme si » il était la maîtresse, par exemple.

Que des universitaires rompus aux codes de la communication académique acceptent de se lever un.e à un.e pour chanter, mettre en scène ou incarner leurs souvenirs d'enfance, a généré des changements d'identité que seul le jeu peut autoriser. Au cours de ces brèches, musiciens et musiciennes, spectateurs et spectatrices se désidentifiaient simultanément de leur étiquette ordinaire, créant un espace de fiction partagée où de nouveaux possibles pouvaient émerger.

Cette désidentification n'avait rien d'un trompe-l'œil. Au contraire, elle contenait une lucidité assumée : chacun.e savait pertinemment qu'il ou elle jouait un rôle, que cette femme qui chantait si juste n'était pas une vraie star, que l'homme qui évoquait les aurores boréales de son Écosse natale n'était pas un conteur de simagrées. Mais la conscience du jeu, loin de briser l'illusion, rendait justement possible cette illusion. Le public jouait lui aussi, car il faisait semblant de croire à la fiction, acceptait d'être ému, participait à l'élaboration collective d'une réalité symbolique, voire montait sur scène à son tour.

Voilà ce qu'était cette scène d'improvisation : l'espace d'une fiction au sens de Rancière, c'est-à-dire une réalité symbolique qui autorise l'exploration de possibles habituellement interdits. Dans cet espace fictionnel, des non-musicien.ne.s pouvaient devenir musicien.ne.s, des chercheurs silencieux et des chercheuses silencieuses pouvaient devenir performeurs et performeuses, des spectateurs et des spectatrices pouvaient devenir artistes.

Évidemment, j'étais le principal agent du dispositif puisque j'orientais les émotions par le choix de mon instrument et de mon jeu. Au fond, c'est bien moi qui ai fait le « gros du travail ». Et en même temps, les membres du collectif ont toutes et tous eu une agentivité grâce à leur capacité d'improvisation, de production d'inattendu.

Certain.e.s participant.e.s avaient décidé d'assumer pleinement leur jeu d'acteur ou d'actrice (comme cette femme qui avait chanté avec une virtuosité surprenante ou ce narrateur exubérant qui clamait avoir été couvert d'abeilles et de vinaigre), tandis que d'autres préféraient se présenter sans masque, dans une apparente simplicité, en parlant à voix nue. Or, même quand le déguisement était volontairement écarté, chacun.e se montrait à l'image d'un idéal de soi, jamais tel qu'il ou elle est dans son quotidien : un idéal non pas au sens de « la meilleure version de soi », mais au sens « d'une autre idée de soi ». Loin d'être artificiels, ces décalages étaient précisément les pas de côté qui provoquaient les gestes créatifs.

Par ailleurs, ces performeurs et performeuses improvisant ne s'adressaient pas vraiment au public. Ils et elles ne faisaient que se montrer en train de jouer, ignorant presque les regards tout en étant manifestement excité.e.s par ces regards. Il y avait là une ambiguïté : jouer comme si on n'était pas observé.e alors même qu'on a conscience d'être observé.e, ce qui justement stimule le jeu. Les participant.e.s ne voulaient pas forcément séduire, mais au moins produire une intimité. Leurs performances ne cherchaient pas toujours à nous faire comprendre des paroles, mais à partager tantôt une mémoire, tantôt une émotion ou juste un timbre de voix. Ces différents registres d'expression de la mémoire sensible de l'enfance ne pouvaient passer que par ce jeu de performance.

De plus, les improvisations étaient embaumées d'un relatif anonymat. Malgré la singularité évidente de chaque contribution, malgré la personnalisation des performances, l'œuvre finale échappait à la logique de l'auteur ou de l'auteurice individuel.le. Quand nous avons écouté le résultat, personne ne pouvait revendiquer une qualité de compositeur ou de compositrice exclusive sur cette polyphonie de voix, de langues, de mémoires tissées avec mon accompagnement. Cet anonymat a d'ailleurs été à l'origine d'un petit malentendu révélateur. Souvenez-vous de ce participant qui est venu me voir en fin d'atelier pour évoquer la question des *copyrights* et des éventuelles redevances en cas de succès commercial du morceau. Sa démarche pince sans rire mettait le doigt sur la nature non-marchande de ce que nous venions de vivre.

Mais sa question n'était pas non plus dénuée d'intérêt : comment protéger juridiquement une création qui n'appartenait à personne en particulier tout en appartenant à toutes et tous ? Si nous l'avions voulu, comment aurions-nous monétisé une expérience dont la valeur résidait précisément dans sa gratuité ? En dissolvant l'œuvre dans un statut collectif et anonyme, en préservant sa dimension de bien commun produit dans l'instant présent, cette performance n'a-t-elle pas échappé aux logiques de valorisation qui suppose l'identification claire des contributions individuelles et la transformation de la créativité en propriété intellectuelle ?

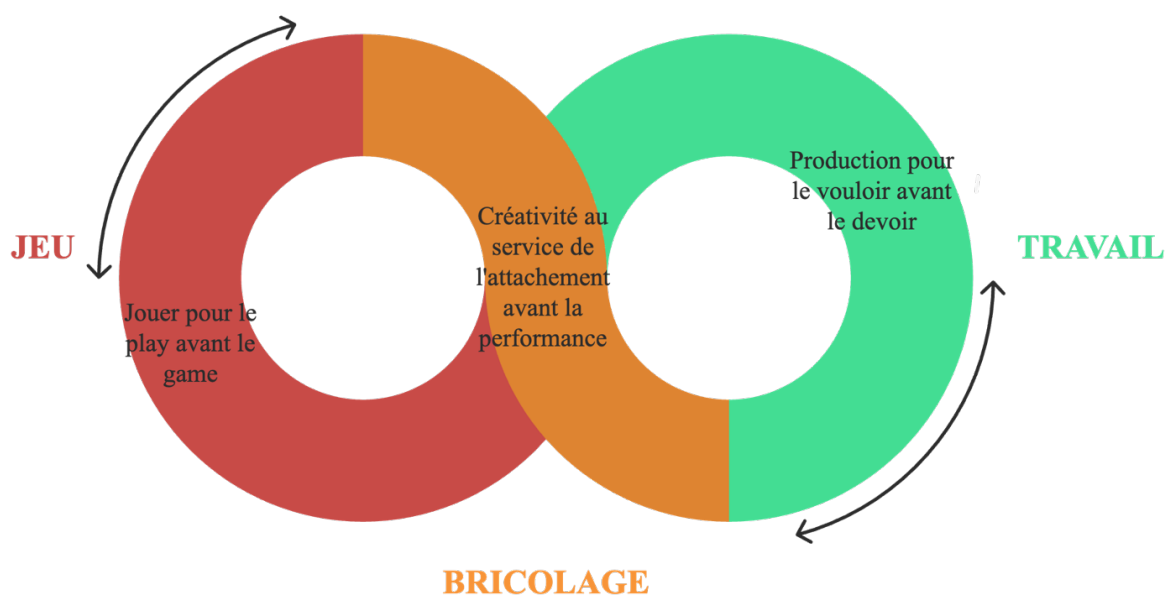


Figure 21 : Le bricolage de l'amateur entre jeu et travail

En somme, le jeu (celui de l'enfant et celui de l'acteur, de l'actrice) dans l'amatorat ne consiste pas seulement à (se) divertir ou à produire un moment agréable, mais à créer un espace où les identités assignées peuvent être temporairement suspendues, où d'autres modalités d'être-ensemble deviennent possibles et où la créativité peut se déployer pour elle-même.

Cette expérience m'a convaincu que l'amatorat n'était pas l'ersatz du professionnalisme ou du managérialisme, mais bien une attitude créative à part entière, dotée de ses propres ressorts. En cultivant simultanément le jeu et le travail, cette attitude à l'égard des objets auxquels on tient maintient ouverts des espaces de désœuvrement que le capitalisme a tendance, sinon à oublier, à vouloir instrumentaliser. En nous rappelant que créer peut être un jeu avant d'être un travail, que jouer peut être sérieux sans être solennel, que la gratuité peut être autrement productive que la recherche de rentabilité, l'amatorat me semble ouvrir des brèches salutaires dans l'édifice de nos vies ordinaires.

3) De l'amatorat en pratique à l'*ensemble dissensuel*

L'amatorat en pratique

Il me faut maintenant affirmer plus clairement ce que m'a appris cette enquête : l'amatorat n'est pas une version dégradée du professionnalisme, mais une posture alternative, une attitude dans l'engagement. L'amateur ou l'amatrice résiste mal à nos catégories habituelles de pensée qui persistent à les définir par ce qu'ils et elles ne sont pas (à travers le non-professionnalisme, la non-rémunération, la non-expertise...) au lieu de le faire positivement. C'est pourquoi à la place de l'expression « pratique amateur », je préfère parler « **d'amatorat en pratique** », formule plus méliorative qui ne réduit pas cette figure à ce qu'elle n'est pas.

Autre petite subtilité, cet énoncé inverse l'ordre des deux termes. Dans la « pratique amateur », c'est d'abord le type de pratique qui compte : la pratique doit se rapporter au champ amateur et non au champ professionnel. En effet, l'antonyme de « pratique amateur » n'est autre que « pratique professionnelle ».

Mais dans « amatorat en pratique », c'est d'abord l'attitude d'amatorat qui compte : cet état d'esprit est insufflé dans une pratique, peu importe que ladite pratique soit amateur, professionnelle, ludique, sérieuse ou autre. Dans ce cadre, en effet, toute pratique peut potentiellement héberger un événement d'amatorat. Alors qu'il y a un pendant professionnel aux « pratiques amateurs », il n'y a pas de pendant clair à « l'amatorat en pratique ». Sinon ce pendant serait à chercher du côté des registres opposés à l'amour : « le détachement en pratique », « l'indifférence en pratique », « la haine en pratique », « l'aliénation en pratique »...

Ainsi, je propose de définir **l'amatorat en pratique** comme cet **attachement qui, à un moment, innerve nos actions en les chargeant d'une vitalité désirable**.

Voilà comment je décomposerais cette proposition :

- « **L'attachement** » : le lien, la relation affective qui dépasse le simple goût envers un objet. L'attachement implique une continuité relationnelle entre les médiations de la passion, plutôt que l'appréciation d'un objet fixe. L'attachement, c'est ce qui nous tient en prise avec l'objet. C'est ce qui se joue « entre nous » et pas seulement en lui ou en nous.
- « **qui, à un moment** » : cette précision situe l'amatorat dans une temporalité spécifique, celle de l'évènement, de la brèche. Ce « moment » évoque une densification de l'expérience esthétique dans l'instant vécu.
- « **innerve** » : une métaphore organique qui évoque un réseau nerveux parcourant et vivifiant un corps. Innerver signifie littéralement « fournir des nerfs », donc de la sensibilité

et du mouvement où circulent des stimuli vitaux. Quand une passion innerve nos actions, elle les stimule, les imprègne de vitalité, les rendant plus alertes, plus sensibles.

- « **nos actions** » : ce sont nos gestes et nos comportements concrets. Il s'agit de la dimension observable et matérielle de notre engagement en pratique. Pour l'amateur ou l'amatrice de photographie, par exemple, ces actions peuvent inclure le réglage méticuleux de l'appareil, la recherche patiente du bon angle ou encore le traitement attentif des images. Ces actions sont la manifestation tangible de l'attachement, le point où il se traduit physiquement.
- « **en les chargeant** » : cette formulation évoque l'idée d'infusion ou de transfert d'énergie. « Charger » implique l'ajout d'une qualité supplémentaire, comme une batterie qu'on remplit d'électricité. L'amatorat charge nos actions ordinaires d'une dimension « extra » ordinaire qui les enrichit qualitativement. Par exemple, le fait de cuisiner au quotidien devient chargé d'attention lorsqu'il est habité par l'amatorat : les gestes banals de couper, mélanger ou assaisonner se trouvent investis d'une présence accrue.
- « **d'une vitalité** » : La vitalité fait référence à un degré d'intensité, un flux, une concentration d'énergie. L'amatorat s'apparente à un signal électrique qui rend l'expérience plus vive, plus marquante, générant un plus haut niveau de présence et d'attention. Ainsi, la vitalité de l'amatorat contraste avec le flot ordinaire de l'existence, elle se détache du fond continu de nos activités quotidiennes et augmente notre vie sensible.
- « **désirable** » : Ce qualificatif indique que l'intensité en question n'est pas subie mais recherchée, qu'elle est une aspiration. Le désirable n'est pas nécessairement agréable au sens strict : il peut inclure de l'effort, du défi ou même de la déstabilisation, mais qui sont néanmoins désirables pour leur potentiel transformateur. Un groupe de musique confronté à un problème rythmique peut ainsi désirer plus d'efforts de recherche pour aboutir à quelque chose de « beau », même si cela comporte des moments de frustration ou d'incertitude.

Cette modeste définition a l'avantage de saisir l'amatorat dans son mouvement plutôt que dans son statut, dans sa dynamique plutôt que par l'étiquette de celui ou celle qui s'en imprègne. Elle affirme que l'amateur ou l'amatrice n'est pas quelqu'un qui possède des qualités intrinsèques, mais quelqu'un qui développe un certain type de relation esthétique avec les objets de son attachement, que ceux-ci soient un art, un sport, un combat politique, une science, un domaine de connaissance ou une passion.

Mis en pratique, cet amatorat n'est plus vraiment une révélation débordante comme dans le mythe romantique de l'art, mais bien une puissance d'agir qui nous anime et nous pousse à travailler notre attachement à ce qui nous émeut, nous fascine ou nous captive. Car il y a bien du travail dans l'amatorat, mais un travail particulier : c'est un travail de soi sur soi et sur les objets, un travail qui nous transforme autant qu'il transforme les objets sur lesquels il porte.

Fondamentalement, l'amateur ou l'amatrice est mue par le désir qu'il « se passe quelque chose » dans l'exercice de sa passion. Cette attente n'a rien de passif, car elle pousse à créer activement les conditions d'un désœuvrement, d'une déprise de ses habitudes perceptives, de ses réflexes acquis et de ses identités. L'amateur ou l'amatrice travaille à produire sa propre surprise et cultive une disponibilité à l'inattendu. En dépit des déterminismes conditionnant ses goûts, son expérience ne s'anticipe et ne se contrôle jamais complètement. Et pour cause, si l'amatorat s'apprend à travers des gestes et une certaine attitude dans l'attachement, il survient surtout comme un événement. C'est une affaire d'affects, d'atmosphères, de corps et d'objets, en somme, de toutes ces médiations susceptibles de faire surgir ou non une expérience esthétique. On peut dire « qu'il y a effectivement amatorat » au moment où ces méditations entraînent chez l'amateur ou l'amatrice, le désœuvrement recherché.

L'amateur ou l'amatrice aura beau préparer scrupuleusement son rendez-vous avec ce à quoi il ou elle tient, à créer les conditions favorables pour que la rencontre ait lieu, il ou elle n'aura jamais la totale garantie que ce qui est désiré se produise. Ces moments de grâce ne se commandent pas complètement. Et quand ils adviennent, le travail de l'amateur ou de l'amatrice ne consiste plus à essayer d'ouvrir la brèche (elle est déjà là), mais à préserver l'intensité de ce qui lui apparaît, à la soutenir avant qu'elle ou le désir ne s'évapore. Par ailleurs, l'amateur ou l'amatrice peut se permettre d'échouer, de rater sa cible, de traverser des périodes de sécheresse. Sa tolérance à l'échec n'est pas une faiblesse mais une force, car elle autorise la prise de risque, l'exploration, l'expérimentation que des contraintes d'efficacité pourraient limiter.

La dépense de l'amatorat

Il me semble qu'au fond, l'amatorat en pratique fait écho à ce que Georges Bataille (1933) appelle la **dépense improductive**. Les sociétés capitalistes fonctionnent selon une économie restrictive où chaque action doit justifier son existence par sa productivité, son utilité, sa capacité à générer un résultat mesurable. Les ressources y sont comptabilisées, les énergies canalisées vers des

objectifs définis, et le temps lui-même devient une valeur à optimiser. Chaque geste doit rapporter, chaque minute doit être rentabilisée, chaque effort doit déboucher sur un bénéfice quantifiable. Notre société œuvre à réduire notre champ sensible en nous imposant des conditions qui entravent nos sens, étioilent le spectre de nos perceptions en nous poussant toujours vers plus de consommation (marchandises...) et de production économique (contrainte du travail, culte de la croissance...).

La dépense chez Bataille se définit précisément en rupture avec cette logique utilitariste. Elle désigne ces moments où nous nous adonnons excessivement à du non-rentable, échappant délibérément à toute justification fonctionnelle. Dans ce cadre, l'énergie n'est plus investie en vue d'un retour sur investissement mais « consommée » pour elle-même, pour intensifier l'existence.

Chez Bataille, tout système, produit nécessairement un surplus énergétique, une part maudite qui doit être dépensée sans profit. Cette énergie excédentaire, qui ne peut être intégralement absorbée par les mécanismes productifs, ressemble à ce qu'on pourrait appeler de la « consommation ». La consommation, à l'image du sacrifice altruiste est ce que l'être humain ne peut pas réduire à l'utilité. C'est ce qu'il doit faire gratuitement pour se sentir exister.

Peut-être que l'amatorat constitue une modalité parmi d'autres de la dépense inutile. Il maintient ouvert un espace de gratuité créatrice, un territoire où l'on peut se permettre de perdre du temps, de dilapider de l'énergie, de se disperser dans des activités improductives. Cette résistance à l'économie restrictive n'est pas un refus de l'effort ou un hédonisme paresseux, mais une sagesse qui reconnaît la nécessité vitale de la consommation.

D'ailleurs, la dépense improductive n'a rien de révolutionnaire, elle est même une constante anthropologique. Des rituels somptuaires aux sacres religieux, des petits objets ornementés aux œuvres d'art monumentales, toutes les sociétés humaines dépensent gratuitement. Ces pratiques ne sont pas des gaspillages regrettables ni des aberrations, mais des preuves de dons « pour rien », sans retour, qui maintiennent le désir et préservent la vie d'une réduction fonctionnelle.

Finalement, l'amatorat offre un refuge à cette part maudite de l'expérience humaine que le capitalisme ne peut ni comprendre ni récupérer sans la détruire. En préservant des espaces de dépense gratuite, il maintient vivante cette capacité de consommation créatrice sans laquelle l'existence se dessècherait dans une forme de fonctionnalisme.

De ce fait, l'amatorat ouvre l'espace d'une égalité sensible qui n'est ni technique ni sociale, mais bien esthétique. Et contrairement aux apparences, cette égalité esthétique ne rejoint pas exactement le cliché romantique de « l'art pour l'art »... En premier lieu, alors que la critique artiste provient d'un rejet volontaire de l'inauthenticité, l'amatorat est une critique non intentionnelle et en actes. En deuxième lieu, l'expérience de l'amatorat est celle qui engendre chez n'importe qui un rapport dilettante au monde. L'amateur ou l'amatrice est dilettante non pas au sens d'une position sociale privilégiée à l'instar des dandys nantis du XIX^e siècle, mais au sens d'un attachement par désir qui lui confère dans l'intervalle d'une brèche, la même noblesse d'expérience que celle de cette figure aristocratique.

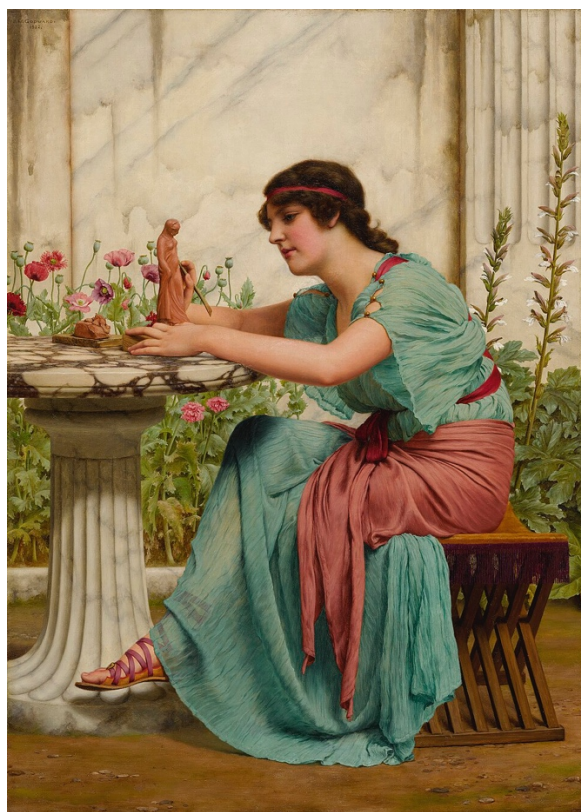


Figure 22 : A dilettante - John William Godward, 1922

L'ensemble dissensuel

Souvent, l'amatorat s'étend à des configurations collectives. Mais ces collectifs ne correspondent pas aux modèles classiques de la communauté – celle basée sur la ressemblance et le consensus – ni à ceux de l'organisation – structurée par la hiérarchie et la division du travail. De ce fait, je propose d'appréhender ces configurations alternatives comme des *ensembles dissensuels*.

Avec ce néologisme, je file la métaphore de l'**ensemble** musical, une formation composée de plusieurs instrumentistes qui sonnent différemment et qui, à un moment donné, « font ensemble » en performant la musique. Il réunit des personnes jouant chacune une partition individuelle pour faire émerger une musique partagée. Ainsi, l'ensemble ressemble davantage à une somme d'individualités qu'à une communauté. D'ailleurs, on parle d'ensemble de solistes pour un quatuor de violons en musique de chambre, d'ensemble de pupitres pour une chorale, de duo, de trio ou de nonette en jazz... À chaque fois, le titre de l'ensemble fait la lumière sur les individualités qui le composent. Au lieu d'organiser, l'ensemble rassemble et fait communier autant de personnes que de sensibilités autour de l'objet musical commun.

De plus, j'ajoute à cette notion d'**ensemble** celle de **dissensus**, empruntée à Rancière. Rappelons que le dissensus apparaît lorsque des personnes ne s'accordent pas sur ce qui compte vraiment lors d'un débat ou d'une pratique. Ce n'est pas une simple dispute ou un conflit d'opinion, mais quelque chose de plus profond : il y a dissensus quand certaines personnes disent « nous existons et nous comptons », alors que le consensus fait comme si elles n'existaient pas ou n'avaient pas leur mot à dire. Or, en affirmant que leur point de vue compte, en affirmant savoir des choses, les amateurs et les amatrices n'opèrent pas un effort de persuasion mutuelle ou de réfutation des voix discordantes. Au contraire, ils et elles cristallisent les clivages, les mésententes et les différences de priorités. La raison amateur ne cherche aucunement à circonscrire les arguments des un.e.s et les goûts des autres dans des cadres uniformes du recevable, de l'unanime et du bon sens puisque l'expérience esthétique ne se décrète pas ni ne s'impose.

Ainsi, *l'ensemble dissensuel* ne se fonde pas sur le consensus de ses membres mais sur l'affirmation d'une différence unifiante. Cette formule semble paradoxale : comment le dissensus peut-il unir plutôt que diviser ?

Je parle ici de personnes qui créent ensemble non pas parce qu'elles seraient d'accord sur tout ou auraient les mêmes compétences, mais parce qu'elles partagent une passion pour la même chose (en l'occurrence, la musique). Chacun.e garde sa propre façon de faire, ses goûts personnels et son style. Dans un groupe d'amateurs et d'amatrices, ces divergences ne sont pas un problème mais potentiellement une richesse. Le consensus n'a donc pas vraiment de sens chez des amateurs et des amatrices en marge des institutions.

Prenons un contre-exemple, celui des méthodes du management participatif (Martineau et al., 2022) : celles-ci consistent à impliquer un maximum de membres de l'organisation dans la recherche d'un consensus pour parvenir à un accord afin de gérer un problème. En recueillant les avis de chacun.e, le management participatif va tenter de dégager un compromis quasi-unanime, voire de le présenter comme un consentement unanime. Dans le débat irénique, le fil de la discussion conduira *in fine* à rationaliser les arguments jusqu'à ce que les plus éclairés fassent consensus, c'est-à-dire quand il n'y a plus grand-chose à discuter : les données du problème ont été posées, ce qui fait émerger une ou plusieurs solutions optimales. Bien sûr, il peut y avoir des opinions divergentes, mais, dans les faits, le choix final est commandé par la raison des mieux averti.e.s. Proposer des solutions qui sortent de ce consensus quand les données du problème sont suffisamment éclairantes, c'est être à côté de la plaque et défendre une réalité dont l'existence n'est même pas avérée. Par conséquent, les points de vue qui ne suivent pas l'autorité du consensus finissent naturellement par être éclipsés. Seules les propositions raisonnables sont finalement retenues, ce qui fait taire les désaccords et les conflits. Le dissensus, quant à lui, est ce moment au cours duquel celles et ceux qu'on n'entendait pas jusqu'alors tentent de redéfinir les problèmes à leur manière pour proposer un autre ordre du sensible échappant aux cadres qui tentent de le contenir.

On peut reconnaître un moment de dissensus à trois signes (Brown et Tregidga, 2017) : quand de nouvelles voix émergent alors qu'elles n'étaient pas audibles pour le consensus ; quand les individus revendiquent une égale légitimité dans leur pratique ; et quand il y a une création esthétique à travers l'appropriation personnelle d'un langage, d'un geste, d'un art ou d'une image, par exemple.

Il me semble que, dans le champ artistique, l'amatorat peut produire du collectif grâce au dissensus et non par la recherche du consensus. Et pour cause, l'amateur ou l'amatrice présuppose une égale légitimité des sensibilités : lorsqu'on éprouve de l'amatorat, on ne se définit pas par ce qu'on est ou par ce qu'on vaut, mais par ce qu'on aime. Souvent, cette figure est même réflexive quant au conditionnement social de ses goûts puisqu'elle peut en partie retracer l'origine de son attachement. Au demeurant, ce qu'il ou elle aime dans sa passion échappe toujours un peu à ce qu'on pourrait décrypter à la lumière de ses déterminismes. Son expérience sensible ne saurait être entièrement déchiffrable (pourquoi certaines passions persistent en nous toute notre vie quand d'autres disparaissent avec le temps ?).

Ainsi, les amateurs et les amatrices qui jouent de la musique ensemble n'éprouvent pas toutes et tous la même chose alors même qu'ils et elles partagent la même musique. Aucun partage du

sensible ne saurait faire totale autorité sur les autres. Ils et elles co-produisent cet objet non pas en gommant leurs différences, mais en composant avec, en les affirmant. Et cette relation n'est pas l'harmonie fusionnelle grâce à laquelle tout le monde serait d'accord, ni la complémentarité fonctionnelle où chacun.e aurait sa spécialité menant à « l'indiscutable meilleur résultat ».

L'*ensemble dissensuel* serait avant tout **un groupe dont les membres affirment une différence de sensibilité unifiante autour d'un objet d'attachement partagé**. Ces ensembles se caractérisent par des situations où les personnes se rassemblent sans qu'un partage homogène du sensible ne gouverne leurs interactions. Dans ces groupes, les individus peuvent exister autrement qu'à la place qui leur est assignée puisqu'une pluralité de voix, d'opinions et de pratiques y coexistent. Plus encore, ces espaces sont susceptibles d'accueillir des brèches où d'autres modalités d'être-ensemble deviennent possibles, où les compétences se redistribuent autrement, où les identités se révèlent plus plastiques qu'attendues.

Et cet écart a quelque chose de subversif, une subversion qui n'est pas une critique véhémence ou une dénonciation mais bien une démonstration. Concrètement, un *ensemble dissensuel* reconfigure le partage ordinaire du sensible en expérimentant d'autres rythmes, d'autres manières de faire à plusieurs et d'autres critères de réussite. À l'instar de certain.e.s, manifestations informelles, communautés online décentralisées, collectifs intersectionnels et autres mouvements d'occupation de l'espace public, par exemple, ces *ensembles dissensuels* démontrent concrètement que d'autres liens sont possibles.

En ce sens, l'amatorat me semble constituer une force critique méconnue : il préserve des modalités d'être-ensemble irréductibles aux logiques marchandes et managériales, insuffle des espaces de créativité gratuite et cultive des formes de subjectivation qui échappent aux diverses formes de servitude qui entravent la vie quotidienne. Ainsi, l'amatorat puise sa valeur dans l'immanence de l'activité elle-même et dans l'amour pour la pratique, ce qui relève d'une dissidence là où règne la raison instrumentale.

Synthèse de la piste XI

À l'issue de cette piste de consolidation des résultats, il est désormais possible d'apporter des éléments de réponse aux questions de recherche initiales et de synthétiser les observations issues du terrain.

Premièrement, quels aspects de la pratique créative amateur en font une forme subversive de travail ?

- Les ateliers recelaient un véritable engagement productif, matérialisé par la création de sons, de performances et d'œuvres. Mais cet engagement ne procédait pas nécessairement d'une intention préalable de produire. L'inversion de la logique moyens-fins en constitue un premier aspect subversif.
- L'épaisseur des savoirs sensibles s'est imposée avant celle des savoirs conceptuels, à travers la logique du bricolage avec ses tâtonnements, ses expérimentations, ses intuitions et autres improvisations. Cette primauté du sensible sur le conceptuel déjoue la logique qui prévaut dans la gestion de projets en organisation.
- Enfin, ces expériences ont produit des transformations tangibles en matière de compétences, de relations et de sensibilités, ces dernières évoluant au fil de la pratique. Ces transformations ont été à la fois le moteur et l'aboutissement du processus créatif.

Deuxièmement, qu'est-ce qui, dans ces pratiques, échappe intrinsèquement à toute possibilité d'assimilation managériale ?

- Ces pratiques échappent d'abord à la temporalité linéaire du projet. La création n'a pas suivi une planification projective linéaire mais s'est déployée dans la temporalité du désir jalonnée de suspensions et de détours qui privilégient l'attachement au faire ensemble à l'atteinte d'objectifs prédéfinis.
- Ensuite la logique du « *play* » (jeu d'enfant et jeu d'acteur) a présidé à celle du « *game* ». Contrairement à l'approche gamifiée du management qui instrumentalise le jeu à des fins productives, ces ateliers démontrent que la créativité émerge précisément dans l'abandon de l'impératif productif.

- Enfin, ces pratiques ont constitué des *ensembles dissensuels*, des organisations égalitaires du faire ensemble fondées sur le désir et l'attachement plutôt que sur la distribution de compétences présumées.

Ces résultats permettent de saisir l'amatorat en pratique comme une modalité alternative d'un engagement créatif qui serait immédiatement vidé de sa substance s'il était détourné au service de logiques instrumentales.

BONUS TRACKS : DISCUSSION

XII- LA PERFORMANCE IMPROVISÉE COMME POLITIQUE MINORITAIRE

Si l'amatorat semble subversif, encore faut-il nuancer cette subversion. En effet, il me faut reconnaître que ma position d'organisateur et d'accompagnateur influençait considérablement le déroulement des ateliers. En tant que concepteur des dispositifs, musicien accompagnateur et détenteur des outils numériques, je portais une vision relativement définie des pratiques que je souhaitais voir émerger. Cette préméditation partielle relativise l'idée d'une subversion entièrement spontanée : les participants évoluaient dans un cadre que j'avais largement prémâché, ce qui orientait nécessairement leurs actions.

Cependant, cette influence directrice ne saurait occulter la capacité d'action propre au collectif. Malgré mes intentions et mes préparations, l'imprévisibilité demeurait une caractéristique essentielle de ces rencontres. Cette incertitude trouvait sa source principale dans la pratique de l'improvisation, modalité du bricolage que les participants investissaient pleinement et qui échappait largement à mon contrôle. C'est précisément dans ces moments d'improvisation que résidait la véritable surprise, là où l'inattendu surgissait malgré – ou grâce à – l'encadrement du dispositif.

Cette piste propose donc de discuter cette notion d'improvisation telle qu'elle est apparue dans mon enquête. Dans un premier temps, je confronterai la vision managériale de l'improvisation, qui privilégie l'articulation entre action et cognition dans une logique de résolution de problèmes, à une approche alternative centrée sur l'aspect sensible du geste improvisé. Dans un second temps, je défendrai que ces improvisations amateurs, loin de viser la résolution de crises préexistantes, fonctionnent plutôt comme des mécanismes d'ouverture et de fermeture de brèches, générant des

transformations plutôt que des restaurations. Enfin, je questionnerai la nature politique de ce refus apparent de l'instrumentalisation managériale : s'agit-il véritablement d'une forme de résistance, ou convient-il de mobiliser d'autres concepts, tels celui de « politique minoritaire », pour saisir plus justement le caractère à la fois alternatif et critique de ces pratiques ?

1) Des gestes d'improvisation

En management, l'improvisation est généralement considérée comme la recombinaison des ressources disponibles, de façon créative, dans un court délai entre décision et action, permettant une adaptation de l'organisation en période d'incertitude par de l'innovation (Adrot, 2010). Le point commun entre les différentes approches de l'improvisation en organisation est qu'elles considèrent celle-ci comme un mode de réponse à une situation critique, à un dysfonctionnement ou à une crise (Ciborra, 1996 ; Weick, 1993).

Ce concept n'est donc pas l'apanage des caves musicales enfumées puisqu'il influence la vie organisationnelle au quotidien (bien que Weick ait fait des clubs de jazz un terrain d'enquête privilégié pour étudier ce phénomène). Quand il y a de l'incertitude, l'improvisation correspond à ce qu'on doit faire au moment où l'organisation est menacée, ce qui permet un réajustement salvateur quand le sens risque de s'effondrer.

Or, appréhender l'improvisation par sa fonction m'interroge. Cette conception me pose problème non pas parce qu'elle serait erronée, elle décrit bien les réalités organisationnelles quotidiennes (gérer des crises, s'adapter, faire avec les moyens du bord...), mais parce que je peine à me l'approprier pour l'essentiel de ce que j'ai observé pendant les ateliers. Quand Vienna s'est mise à chanter ses mélodies à la « vibe », au « feeling » ou au « flow », quand Arthur a imposé ses rythmes asymétriques au groupe, quand des chercheurs ont accepté de chanter leurs souvenirs d'enfance, de quelle crise répondaient-ils ? Quel dysfonctionnement tentaient-ils de résoudre ? La réponse me semble assez simple : aucun. Leur improvisation ne faisait face à aucune menace, ne résolvait aucun problème. Elle créait plutôt qu'elle ne réparait.

Aussi, si les discours scientifiques s'intéressent à l'improvisation pour sa fonction, d'autres, en musicologie pour la musique, par exemple, s'attachent à ses significations. L'improvisation serait

un style ou un genre : telle phrase improvisée viserait à représenter telle émotion puisque le choix de la gamme et le rythme font référence à une symbolique spécifique. On peut même dire d'une œuvre qu'elle est une improvisation, ce qui revient à appeler « improvisation » un résultat esthétique. Mais là encore, il a été difficile pour moi de voir des symboles émerger des performances improvisées de ces amateurs, lesquels pour la plupart, ne maîtrisaient pas complètement le langage théorique du solfège (moi non plus d'ailleurs) et ne s'intéressaient pas forcément à ce qu'est censé représenter tel enchaînement d'accords, mode dorien ou autre gamme pentatonique.

En réalité, les improvisations des ateliers n'avaient pas de fonction ni de signification : elles étaient... des gestes. Ce qui comptait avant tout, c'était le processus qui conduisait au résultat à travers le geste ressenti comme intuitif, voire naturel. Dès lors, ce que j'appelle improvisation dans notre cas, c'est d'abord un geste qui se met en scène et met en scène l'improvisation d'un résultat musical. Au même titre qu'une performance se performe en unissant le processus et le résultat à travers le geste, une improvisation s'improvise. C'est une façon d'agir particulière, une volonté de continuer à agir sans prévoir (Ikor, 2014).

Or, la pensée managériale tend à évacuer cette dimension gestuelle, corporelle et sensible de l'improvisation au profit d'une approche plus cognitive. Weick (1993 ; 1998), par exemple, lorsqu'il parle de la gestion du désastre de Mann Gulch ou d'un groupe de free jazz, s'intéresse à la simultanéité de la réflexion et de l'action, aux schémas de réactions mutuellement attendues, à l'action guidée par un répertoire de codes. Il fait de l'improvisateur un tacticien de l'instant qui mobilise ses ressources pour s'adapter aux circonstances et éviter le fiasco. Mais en personne, cet improvisateur n'est jamais très émotif ou affecté (d'ailleurs, c'est presque « personne » et non « une personne »). Son improvisation est pragmatique, car elle ne s'abandonne jamais au geste pour la simple beauté du geste. Pour lui, c'est du résultat de l'action dont il faut s'émouvoir et non de l'action en elle-même.

Weick place l'improvisation dans le cadre du *sensemaking*, cette capacité à donner rétrospectivement du sens à l'action, à transformer l'expérience vécue en récit cohérent qui permettra de guider l'action future. Typiquement, les jazzmen sont bien des cadors de la rétrospection : pendant un chorus, ils pensent à ce qu'ils viennent de faire pour voir comment explorer un peu plus, s'écoutent pour construire à partir de leurs propres commentaires.

Et pourtant, ce n'est pas tout... Il y a bien autre chose dans ces performances : des vibrations qui les traversent, des énergies positives ou négatives qui les affectent, des sensations corporelles qui les touchent... Et si l'improvisation n'est pas une fonction ou un style, mais un geste, elle se doit d'être incarnée. Chez Weick, les improvisateurs élaborent leur sens de manière cérébrale et en « énaction », ce qui facilite leur coopération, améliore leur communication et leur apprentissage. Et pour que ce sens puisse être transmis, l'alliage de la cognition et de l'action doit être traduit en mots, en conventions, en récits. Dans ce cas, tout ce que contient le sens en termes de principes moraux, d'émotions, de douleur ou même de spiritualité n'aurait que peu d'importance puisque cela n'orienterait que secondairement l'action. Or, une focalisation sur ces transpositions mentales risque de nous éloigner de tout ce qui n'entrerait pas dans les cases d'interprétation ainsi préfabriquées (Moriceau, 2019). L'improvisation comprise comme un processus unissant l'action et la cognition invite à chercher un sens rationnel, un sens qui malheureusement fait absolument fi du sensible.

Pourtant, nos improvisations amateurs semblaient relever d'un tout autre régime d'expérience et de sens. En effet, il n'y avait pas vraiment d'enjeu de crise, de morale, ou de justice... Tout cela était surtout une affaire de « justesse ». Et cette justesse ne se définissait pas par rapport à des conventions comme cela aurait pu être le cas au sein d'un orchestre professionnel. Elle se justifiait avant tout par elle-même, par la recherche d'une forme d'adhésion à soi, dans une occasion d'éprouver une expression précise de son désir au cours d'un instant opportun, aussi minuscule qu'unique. Et ce désir de justesse de l'expression n'était pas forcément cognitif au sens de Weick, puisqu'il se découvrait en même temps qu'il se faisait. Le penser, l'agir et le ressentir s'unissent dans l'improvisation : celle-ci ne fait pas simplement sens parce qu'elle est sentée, mais aussi parce qu'elle est sentimentale, sensuelle ou juste « bien sentie ».

Ainsi, une bonne improvisation est celle qui se place dans la justesse du ressenti d'un instant précis, et qui échoue à préparer une façon ultérieure d'être au présent (Ikor, 2014). Là où l'improvisation organisée oblige à la cohérence et à l'efficacité collective, l'improvisation amateur n'oblige pas à la cohérence de ce qui est présenté, ni même aux bienséances du spectacle. Seuls les improvisateurs s'autorisant un solo ou une performance sur scène peuvent savoir s'il est nécessaire, pour eux-mêmes, de s'arrêter ou de continuer à jouer.

Interlude 6 : L'unique matinée de printemps

« Il n'est rien de si précieux que le temps puisque avec un seul moment on peut acheter la jouissance d'une glorieuse éternité [...]. Il n'est rien de si précieux que ce temps de notre vie, cette matinée infinitésimale, cette fine pointe imperceptible dans le firmament de l'éternité, ce minuscule printemps qui ne sera qu'une fois, et puis jamais plus . "Le coq chante et le jour brille. Lève-toi, mon aimé, c'est l'heure." C'est l'heure : Hora ! Tout à l'heure, il sera trop tard, car cette heure-là ne dure qu'un instant. Le vent se lève, c'est maintenant ou jamais. Ne perdez pas votre chance unique dans toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps. »

Extrait de Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien,

I. La Manière et l'Occasion,

Vladimir Jankélévitch, 1980, p. 147

2) L'improvisation pour ouvrir et fermer les brèches

Comme je l'ai souligné, l'improvisation managériale advient en temps de crise : elle se justifie quand quelque chose dysfonctionne, quand il faut rapidement réajuster, quand les membres de l'organisation ne font plus sens de leurs actes. Sa finalité est restauratrice, elle vise à remettre de l'ordre, à retrouver une cohérence pour permettre la continuation de l'activité normale.

L'improvisation amateur, quant à elle, ne répond d'aucune crise préexistante. Au contraire, elle en crée une. En interrompant le flux quotidien des choses, elle instaure un temps et un espace où d'autres possibles peuvent émerger. Le début et la fin d'une improvisation constituent des brèches précisément parce que ces moments nous font quitter l'ordinaire avant de nous y renvoyer transformés. Là où l'improvisation au sens de Weick vise la préservation du système existant à travers l'adaptation ponctuelle pour limiter la casse ou réinstaurer l'ordre, l'improvisation amateur ouvre des espaces de transformation subjective. L'une consolide l'expérience normale, l'autre produit des expériences alternatives.

De plus, contrairement à des formes radicales d'improvisation (celles du free jazz, par exemple), les performances qui se sont tenues dans nos *ensembles dissensuels* recelaient une certaine éthique des amateurs vis-à-vis du collectif. Il y avait, dans ces improvisations, une éthique de l'altérité. Chacun

faisait preuve d'une forme de bienveillance à l'égard du reste du groupe et du public : tout le monde avait à cœur de bien faire, histoire que cela ne soit pas du « grand n'importe quoi » et que cela reste « plaisant ». Il faut souligner que cette éthique ne se fondait pas sur des règles strictes ou des objectifs communs. Elle a émergé en situation, par le truchement d'un soin mutuel des participants en quête de justesse dans l'instant.

Aussi, ces performances improvisées questionnent l'idée de « travail bien fait ». Contrairement au « faux pas » qui peut avoir lieu au cours d'une répétition ou d'une exécution, l'improvisation n'engendre pas vraiment d'erreurs. Le geste n'étant pas orienté vers un but externe, sa réussite ou son échec n'est estimé que par l'improvisateur lui-même. D'ailleurs, en improvisation, ce n'est pas pour progresser qu'on continue à jouer, mais c'est parce qu'on continue à jouer qu'on progresse. Il y a une inversion de la logique des moyens et des fins.

Là où la répétition vise l'amélioration progressive jusqu'à l'idéal de perfection, l'improvisation nie l'idée même de perfection. De ce fait, l'amateur est davantage dans l'improvisation que dans la répétition. Il tolère l'imperfection en sachant qu'il ne peut pas tout maîtriser et que chacune de ses expériences sera d'une intensité nouvelle : il doit simplement se faire confiance pour rester « juste » dans son imperfection.

En somme, l'improvisation amateur actualise une autre façon de créer du sens que par le *sensemaking* cognitif. C'est aussi une autre manière d'habiter le temps improvisé, qui ne vise pas toujours la résolution d'un problème. Elle nous rappelle qu'avant d'être une technique d'adaptation organisationnelle, elle est d'abord un geste anthropologique, une capacité à créer du nouveau sans programme, à faire émerger de la beauté de l'imprévu, à faire de l'incertitude une ressource créative plutôt qu'une crise à gérer. Finalement, l'improvisation de l'amateur est une tactique qui, de façon non intentionnelle peut-être, rejette toute possibilité d'instrumentalisation managériale. Pour autant, ce rejet peut-il être considéré comme une forme de résistance ?

3) Résistance décaféinée ou politique minoritaire ?

L'inadéquation du mot « résistance »

Afin de mesurer l'écart proposé par ces performances, j'avais d'abord voulu parler comme Certeau de tactiques de « résistance ». À l'origine, le terme me semblait assez pertinent : ces gestes rompaient

avec l'ordinaire, déjouaient la marchandisation et l'accélération des rythmes de la vie. Mais j'ai aussi compris que ce vocabulaire pouvait être un piège conceptuel. En effet, Alessia Contu (2008) dénonce ce qu'elle appelle la « résistance décaféinée », ces formes de transgression, d'humour, de parodie et autres détournements infra-politiques qui prolifèrent dans les organisations et que les chercheurs critiques célèbrent comme autant d'espaces de liberté. « Décaféinée » car, comme le café sans caféine, cette résistance offre le goût de la subversion sans son principe actif. Plus innocente encore, elle fonctionne comme une transgression inhérente de la loi, la loi elle-même s'appuyant sur la transgression et la jurisprudence pour ne pas se désintégrer.

Autrement dit, loin de menacer l'ordre consensuel, ces transgressions contribuent à maintenir cet ordre. Au lieu de le renverser, elles ont tendance à servir d'exutoires fantasmatiques ou d'illusions permettant au système de perdurer comme tel (Mumby, 2005). Cette pseudo-résistance est même sous-tendue par l'économie du bonheur, et plus généralement par l'esthétisation du capitalisme devenu artiste. Les petits instants de jouissance que nous arrachons sous le nez de l'organisation contrôlante, ces moments où nous nous croyons libres, autonomes et créatifs peuvent tout aussi bien nous y maintenir attachés.

Par exemple, l'attitude de cynisme au travail comme le fait de ne pas croire aux discours managériaux tout en s'y conformant en pratique, ne produit pas forcément une distance critique libératrice. Il s'agit peut-être davantage d'une forme d'assujettissement à l'idéologie néolibérale qui valorise précisément ce sujet capable de réinvention de soi et de choix autonomes. Le besoin de créativité, la quête d'expériences nouvelles, la soif de flexibilité valident précisément le pouvoir qu'a le capitalisme à maintenir le désir en mouvement sans jamais le satisfaire.

Mais voilà le problème : si l'on applique cette grille de lecture à l'amatorat, y compris lors d'interventions artistiques en organisation, celle-ci paraît immédiatement décevante. Où est la résistance quand Ashley enregistre sa chanson à l'intuition ? Que conteste Arthur avec ses rubatos ? Pour quoi milite ce chanteur d'*Astroboy* en chantant chancelant le générique sur scène ? Vraisemblablement, ces actes anodins ne transforment pas la constellation du pouvoir. Qui plus est, ils sont en partie non intentionnels, ce qui questionne leur potentiel de résistance sans le balayer pour autant (Wilhoit et Kisselburgh, 2017).

En prenant le cas d'une pratique artistique amateur, avec une de ses modalités créatives comme le geste improvisé, je me suis rendu compte que ce dernier échappait probablement à cette alternative entre résistance décaféinée et acte héroïque. En réalité, il ne se situe pas sur le terrain de la

résistance. Sur ces scènes d'improvisation, je n'ai vu ni transgression complaisante, ni geste révolutionnaire ou militant. Simplement l'ouverture de fenêtres où d'autres modalités d'existence sont devenues envisageables sans pour autant s'opposer à quoi que ce soit.

Aucune résistance au sens classique donc : personne ne contestait une norme. Aucune transgression cynique non plus : il n'y avait rien à renverser dans ce cadre. Mais les groupes ont démontré en pratique qu'il était possible de créer du commun à partir du dissensus, de transformer de l'inattendu en ressource créative, de faire émerger de la beauté à partir de ce qui ne devrait pas être là. Et si justement, ces petits riens renfermaient quelque chose de bien plus dense qu'il n'y paraît ?

Vers une politique mineure : l'affirmation plutôt que l'opposition

C'est pourquoi le concept de « politique minoritaire » proposé par Beyes et Steyaert (2011) me semble plus juste pour saisir le caractère subversif de l'amatorat en pratique. En effet, une politique minoritaire ne fonctionne pas par opposition mais par affirmation. Elle ne dit pas « non » au pouvoir, elle dit « oui » à d'autres possibles. Elle ne critique pas un ordre dominant, elle en montre la contingence en démontrant des manières alternatives de faire ensemble. De simples gestes improvisés comme poser sa voix sur une mélodie qui naît, tendre l'oreille vers un rythme qui cherche sa place, offrir un silence à qui veut bien le remplir, peuvent faire basculer fusse sporadiquement, nos sensibilités ordinaires.

Bien sûr, cette idée de politique minoritaire est très modeste puisqu'elle met de côté l'autorité présumée et les certitudes (y compris celles de la posture critique) pour laisser plus de place au témoignage, à la perturbation et à la surprise. D'ailleurs, les auteurs reconnaissent volontiers les limites d'une telle approche : potentielle réduction de l'horizon politique en l'absence de position radicalement critique, risque d'assimilation par l'idéologie néolibérale, problème théorique du tout « non représentationnel » qui réduirait chaque acte de représentation à un faire performatif particulier...

Au demeurant, ils préconisent de considérer les interventions artistiques comme des formes de politiques minoritaires qui ne visent humblement qu'à interrompre les modes de pensée et les pratiques majoritaires qui maintiennent la stabilité du quotidien et figent les identités. Il s'agit donc de s'ouvrir à ce qui est exclu, non exprimé, inaudible en modifiant, à un moment, nos façons

habituelles de faire et de dire les choses. La performance peut éventuellement mettre en œuvre ces autres modalités de la vie, élargir le spectre sensible et réassembler nos relations avec le monde.

Aussi, ces événements ont souvent lieu dans ce que Beyes et Steyaert (2013) appellent des espaces blancs, ces « lieux étranges d'organisation qui se produisent en dehors des démarcations institutionnelles claires et qui peuvent être considérés à la fois comme des “sites” d'organisation temporaire et comme le produit d'une nouvelle » (libre traduction, p. 1446). Loin d'être de simples divertissements ou des parenthèses récréatives à l'extérieur du monde du travail, ces gestes artistiques désensablent ce qui a été oublié ou refoulé.

En dédoublant les acteurs (ibid., p. 1454), ces performances ouvrent à des présences cachées, jusqu'alors secrètes : elles actualisent des souvenirs passés à travers des émotions au présent, elles sortent le sensible de la logique de représentation et provoquent une sorte de dérive en partie contrôlée par les dispositifs techniques en jeu.

En effet, quand un amateur puise dans ses souvenirs, ses habitudes corporelles et ses références esthétiques sédimentées, il ne reproduit pas mécaniquement du déjà-connu. Il active une forme de mémoire performative qui se recompose selon les exigences du moment. Par exemple, la participante à l'atelier AoMO qui a fredonné une berceuse danoise (sans que nous sachions alors qu'il s'agissait d'une célèbre comptine) a su émouvoir le groupe. Mais chaque membre de l'ensemble y a certainement greffé ses propres inspirations (moi le premier, qui ne jouait pas les bonnes harmonies au piano...). Ce qui a alors émergé n'était ni la berceuse originale, ni une fusion multiculturaliste lisse, mais une résonance qui transformait ces différents matériaux tout en les préservant.

Ensuite, ces improvisateurs n'avaient pas nécessairement l'intention de « représenter » une mémoire extrêmement précise et encore moins d'émettre une quelconque revendication. Il s'agissait plutôt d'évoquer. Mais la confrontation d'une mémoire et d'une présence a pu provoquer du déjà-vu, du mal-être, du trouble, comme chez ce participant qui ne souhaitait pas entrer dans l'émotion de la nostalgie ou cette autre chercheuse qui a versé quelques larmes sans que je sache si cela venait d'une tristesse, d'une joie ou d'autre chose. La familiarité des souvenirs d'enfance a pu se troubler à mesure que l'accompagnement musical évoluait et que les participants performaient. En jouant sur les corps et les affects, ces perturbations ont déplacé des souvenirs d'une relative netteté vers des rémanences plus floues et erratiques.

Enfin, les dispositifs matériels et technologiques hyper modernes grâce auxquels ces interventions furent mises en œuvre ont largement orienté l'expérience. Et dans le même temps, ces derniers n'ont pas précisément imposé la trajectoire à l'avance. Il y avait là une tension entre un engagement libre et une acceptation d'être dirigé, guidé par la matrice de l'atelier et des technologies en présence. Chacun a certainement vécu un itinéraire singulier, mais tous ont été en partie contrôlés par mes machines, par mon instrument avec lequel je tirais les fils de la performance à la manière d'un marionnettiste. Quelque part, cette impression de dérive semi-programmée, entre des images, des textes et des transferts de son a aussi rendu ces performances « étranges » (Beyes et Steyaert, 2013).

Synthèse de la piste XII

Loin de constituer une simple technique d'adaptation organisationnelle ou un mécanisme de résolution de crises, l'improvisation dans ces ateliers s'est avant tout présentée comme un geste, une manière incarnée d'habiter l'instant créatif. Elle ne visait ni l'efficacité pragmatique prônée par les approches managériales ni la contestation intentionnelle que supposeraient des formes de résistance déclarées.

Ces performances improvisées ont plutôt fonctionné comme des brèches dans l'ordinaire, ouvrant des espaces temporaires où d'autres modalités d'existence sont devenues possibles. Elles ont actualisé ce que nous avons qualifié de « politique minoritaire » : non pas une opposition frontale à un système dominant, mais l'affirmation discrète d'alternatives qui révèlent la contingence de l'ordre sensible. Par leurs gestes apparemment anodins, les participants ont démontré en acte qu'il était possible de résonner ensemble à partir du dissensus.

Toutefois, cette compréhension de l'improvisation comme geste potentiellement émancipateur ne saurait faire l'économie d'une interrogation plus large sur les conditions matérielles et technologiques de sa mise en œuvre. Car si ces pratiques échappent effectivement à l'instrumentalisation managériale, elles n'évoluent pas pour autant dans un vide instrumental. Au contraire, elles s'appuient massivement sur des dispositifs techniques sophistiqués, issus pour la plupart de l'industrie culturelle numérique.

Cette remarque me conduit à questionner l'omniprésence de ces dispositifs techniques sur nos pratiques créatives. Car si le sujet n'est effectivement plus celui de la résistance au sens classique, une interrogation demeure : dans quelle mesure ces outils numériques, loin d'être de simples supports neutres, participent-ils à façonner notre sensibilité au point de déterminer subtilement nos

faits et gestes créatifs ? Comment articuler cette capacité d'improvisation apparemment libre et autonome avec la réalité d'une médiation technologique omniprésente ? Telles sont les questions qui me conduisent maintenant à examiner plus précisément les modalités par lesquelles l'industrie culturelle capture et oriente le désir créatif, ainsi que l'agentivité propre des technologies dans les dispositifs artistiques.

XIII- LE DÉSIR AMATEUR COURT-CIRCUITÉ PAR L'INDUSTRIE CULTURELLE

Ce nouveau point de discussion m'amène à revenir sur la perspective impulsée par Stiegler sur l'amatorat (car nous lui devons ce terme). Pour lui, ce qui se joue dans ces pratiques est une individuation, alors que notre époque est dominée par une économie de l'attention poussée à l'extrême. De plus en plus, en effet, nos vies sont captées et privatisées dans de nouvelles formes de soumission plus insidieuses que jamais, car dictées par cette économie immatérielle. Si mon enquête confirme ses intuitions sur le potentiel individuant des pratiques amateurs, elle m'amène aussi à nuancer sa critique des industries culturelles.

À l'évidence, les industries culturelles ont transformé nos existences, nos manières de vivre ensemble (savoir-vivre), nos capacités techniques (savoir-faire) et nos modes de pensée (savoir conceptualiser). Leur influence extraordinaire s'est accélérée avec la démocratisation de l'internet et l'accessibilité inédite des outils numériques pour le plus grand nombre. Dès la première moitié du XX^e siècle avec le « tournant machinique de la sensibilité⁵⁷ » (Donin et Stiegler, 2004) et plus encore depuis l'émergence de l'économie créative à la fin des années 1990, les industries culturelles ont acquis une emprise sans pareille sur la société, au point de conditionner nos expériences sensibles. Ces industries, d'abord cinéma, radio, télévision, puis plateformes numériques, réseaux sociaux et smartphones ont structuré nos imaginaires, nos rythmes de vie et nos modes de socialisation en nous grignotant beaucoup de temps d'attention, voire en nous rendant accros.

Selon Stiegler qui a eu recours au champ de la psychanalyse freudienne, l'industrie culturelle compromet dès l'enfance notre « individuation », ce processus par lequel nous nous constituons et

⁵⁷ Ce tournant machinique correspond à un élargissement de la base des disciplines artistiques par l'omniprésence irréversible des machines en leur sein (en particulier dans la musique) : « Si les machines ne deviennent pas nécessairement des instruments de musique, elles s'y articulent en revanche étroitement, au point d'en conditionner les pratiques. » (Donin et Stiegler, 2004, p. 11)

nous transformons continuellement en relation avec d'autres. Dès l'enfance, nous intériorisons des images et des comportements conscients et inconscients en observant notre entourage proche. Ce processus « d'identification primaire », notamment familiale, est à la base de notre développement psychique et se prolonge plus tard dans des sphères sociales élargies (par exemple l'école, le métier, la religion, l'armée...) où s'opèrent des processus « d'identification secondaire ». Tout cela participe à la formation de l'appareil psychique adulte, qui donne à l'individu son autonomie et sa capacité à devenir, à son tour, générateur d'individuation pour d'autres.

Or, les industries culturelles se sont immiscées de plus en plus tôt dans nos vies pour canaliser ce que Stiegler appelle l'énergie libidinale⁵⁸. Et pour cause, leur prolifération dans notre quotidien (à commencer par les écrans) a pour effet de court-circuiter les instances traditionnelles d'identification primaire. Pour vendre efficacement, pour contrôler une forme de marché des consciences, le capitalisme mondialisé a fait de la captation du désir une manne économique primordiale. Le marketing et la publicité, par exemple, ont pour objectif de capter le désir afin de le transformer en pulsion. Le problème devient critique lorsque ces technologies court-circuitent l'identification primaire assurée par les éducateurs (parents, proches...), ou quand l'identification secondaire s'effectue principalement auprès de figures et d'objets issus des industries culturelles (réseaux sociaux, productions hollywoodiennes...).

De plus en plus, les choses que nous pourrions désirer sont dé-sublimées et deviennent des pulsions de consommation. Sous l'impulsion de ces dernières, notre stock d'attention disponible s'épuise aussi vite que notre faculté d'idéalisation⁵⁹. Plus encore, les industries culturelles contribuent à massifier les « rétentions secondaires », ces souvenirs de la mémoire imaginative qui ont tendance à être standardisés par le modèle consumériste mondialisé. Tous ces phénomènes limitent largement notre individuation.

C'est là qu'intervient l'attitude radicale de l'amateur. En ce qu'il fait preuve d'amour, il charrie plutôt « un désir de sublimation » qu'une « pulsion de consommation ». Par exemple, quand nous tombons amoureux d'un objet, d'une personne, d'une musique ou d'un lieu, nous n'éprouvons pas

⁵⁸ Chez Freud, la libido est à différencier de la pulsion. Elle est la liaison des pulsions et le détournement des buts de la pulsion. La libido correspond donc au processus par lequel la pulsion se contient. Autrement dit, elle empêche les pulsions de s'exprimer directement. Cette capacité psychique qui fait que la pulsion diffère de sa propre satisfaction, crée un espace pour l'élaboration du désir, de l'idéalisation, de la sublimation.

⁵⁹ L'idéalisation se rapporte ici à « l'idéalité ». Les objets de l'idéalisation sont ceux qui nous apparaissent de façon idéalisée, à l'instar des objets du désir : je peux vouer ma vie à des membres de ma famille, à des amis, à un sport ou à une religion que j'idéalise puisqu'ils donnent une consistance à mon existence.

l'envie de le consommer mais le désir de l'idéaliser, de le préserver, de le magnifier comme quelque chose d'absolument incomparable. En d'autres termes, nous infinitisons et nous sublimons l'objet du désir. Et parce qu'il est infinitisé, cet objet du désir est par essence non consommable, à l'image d'un disque ou d'une personne qu'on aime de façon inépuisable. À cet égard, même lorsque la relation désirée ressemble à de la consommation (visionnage d'un film, participation à un concert, dégustation d'un plat ou encore rapport sexuel amoureux), il s'agit avant tout d'une communion. Ce désir de gravir, de faire s'élever l'objet est à la base de tout processus d'individuation :

« L'ascension, l'exploration, et plus généralement tout geste de pionnier, consistent à adhérer aux points clés que la nature présente. Gravier une pente pour aller vers le sommet, c'est s'acheminer vers le lieu privilégié qui commande tout le massif montagneux, non pour le dominer ou le posséder, mais pour échanger avec lui une relation d'amitié. » (Simondon, 1958, cité par Stiegler, 2006, p. 333)

Ce « devenir un » dans une infinitude de l'amour porté à l'objet, voire ce « devenir nous » lorsque cet amatorat est partagé par un *ensemble dissensuel*, font que l'objet fait plus que simplement exister...

Mieux, il « consiste ». Il donne une consistance et un sens à l'existence. Il est sublimé, là où l'organisation industrielle du capitalisme tend à rationaliser, à dé-sublimer, à désidéaliser.

Dans le même temps, la malnommée économie immatérielle, celle de l'internet, des plateformes et des réseaux sociaux (qui derrière des apparences trompeuses, dépend en réalité d'immenses ressources matérielles) a donné naissance à de nouveaux usages des technologies culturelles à l'instar des logiciels de création artistique ou de YouTube. Entre la promesse de nouvelles pratiques plus démocratiques et un risque de consumérisme exacerbé, les nouvelles technologies seraient à la fois poison, le remède et le bouc-émissaire, en un mot le *pharmakon*⁶⁰. Bien que pour Stiegler, l'art puisse être un levier d'individuation autant qu'un vecteur d'abêtissement par l'industrie culturelle, le philosophe installe la figure de l'amateur à l'avant-garde d'une nouvelle économie de la contribution basée sur la communion du « faire ensemble » et non plus sur la consommation.

Dans cette partie de la discussion, je reviendrai sur les convergences de mon enquête avec la pensée de Stiegler, mais je tenterai aussi de nuancer mes accords avec ce dernier avant d'insister sur l'importance de l'esthétique, du corps et des affects chez les amateurs, y compris lorsque nous

⁶⁰ C'est pour cette ambivalence que Stiegler parle de pharmacologie positive et de pharmacologie négative, une direction vertueuse et une autre dangereuse auxquelles peuvent conduire les nouveaux usages numériques.

agissons à travers des dispositifs de l'industrie culturelle et servons malgré nous l'économie de l'attention.

1) L'amatorat du côté de la communion

L'économie de l'attention

« Ce que nous vendons à Coca-Cola, c'est du temps de cerveau humain disponible. » Cette déclaration de Patrick Le Lay en 2004, alors directeur général de TF1, résonne comme un manifeste de l'économie de l'attention. Dans cette économie, nos capacités psychiques deviennent la matière première d'une industrie qui cherche à canaliser nos désirs vers de la consommation immédiate. Or, les pratiques que j'ai observées dans les ateliers semblaient en partie échapper à cette pression. Quand les participants de Musique pour Tous ont consacré une heure entière à préparer quinze minutes de performance musicale, ils se sont extraits temporairement du flux accéléré de la consommation pour retrouver une capacité à différer leurs pulsions, à cultiver leur objet de désir, à reconquérir un temps aliéné, à lui donner une consistance. Alors que l'industrie culturelle produit des contenus calibrés pour maintenir l'attention à travers une disponibilité permanente d'objets consommables, l'atelier musical créait des bulles d'une tout autre nature. Le temps n'y était plus optimisé ou capté par les machines, mais devenait plus élastique au cours de l'exploration créative. Le rythme se faisait plus lent. Idem pendant l'exercice d'écriture intuitive accompagné au piano et pour les performances vocales à l'AoMO. Il y avait là un îlot de décélération contemplative, relativement libéré des urgences et des pulsions quotidiennes.

De même, dans la scène du « rendez-vous manqué avec la création », Vienna ne « consommait » pas les références d'Erykah Badu comme elle consommerait un produit jetable, mais elle les infinitisait, les transformait en objets inépuisables de créativité. Quand nous jouions des covers, le groupe s'emparait des morceaux existants sans jamais chercher à les reproduire fidèlement pour passer au suivant comme dans le zapping ou le scrolling. Au contraire, chaque reprise devenait prétexte à une répétition qui pouvait se prolonger indéfiniment. Le morceau original était le point de départ de petits voyages musicaux dont personne ne connaissait la destination finale.

L'infinimentisation s'est aussi faite sentir grâce à la persistance de nos expériences musicales à travers les souvenirs, rompant alors avec la satisfaction éphémère procurée par la consommation pulsionnelle. Voyez plutôt : lors d'une divagation sur une application de smartphone type Instagram ou TikTok, par exemple, il suffit de tenter de se remémorer l'avant dernier contenu aperçu pendant le défilement des vidéos pour expérimenter soi-même le court-termisme de nos mémoires face à ces supports. Mais dans nos pratiques amateurs, les moments partagés intensément continuaient de résonner après les séances, notamment grâce aux débriefings et aux échanges par lesquels nous refaisions le match. Kevin l'exprimait avec justesse quand il prédisait que notre jam nous resterait « dans le crâne ». Celle-ci devenait un objet de communion et non de consommation.

Malgré tout, il faut bien reconnaître que les ordinateurs portables et les smartphones étaient omniprésents. De manière sporadique, je percevais des gestes de déconcentration, des détournements du regard des participants sur leur écran. À l'évidence, leur attention pouvait m'échapper quand l'ennui ou mes logorrhées s'éternisaient. Mais généralement, les scènes de performance les plus marquantes (les jams, les prestations vocales...) étaient aussi celles qui resoudaient et remobilisaient les groupes. Faut-il en déduire que les pulsions numériques prennent le pas sur l'amatorat au moindre moment de flottement, ou dois-je en déduire mes lacunes en matière pédagogique ? Dans tous les cas, vraisemblablement, à chaque fois que de l'ennui a été ressenti par des participants (moi compris), la dispersion sur l'écran individuel a pu être un refuge, voire un réflexe pour faire passer le temps. J'avais moi-même du mal à ignorer les vibrations et les notifications de mon téléphone. Cela en dit long sur notre capacité à nous ennuyer et rester concentrés lorsque quelque chose manque d'efficacité ou ne nous intéresse pas.

Individuation technique et collective

Au demeurant, et en dépit de quelques dispersions digitales, la communion qui s'était instaurée dans *l'ensemble dissensuel* de l'AoMO avait beaucoup d'épaisseur. Quand les participants performaient leurs souvenirs d'enfance en chantant dans leurs langues maternelles, ils ouvraient et partageaient un espace sensible qui dépassait le registre littéral. Les souvenirs de grand-mère, la femme portugaise évoquant ses *casinhas brancas*, la voix danoise fredonnant un chant traditionnel, tous créaient des ponts au-delà des barrières linguistiques, et participaient à un « devenir nous », à une forme de « trans-individuation ».

Cette trans-individuation semblait simultanément psychique, collective et technique, soit trois dimensions soulignées par Stiegler. Dans les ateliers Musique pour Tous, par exemple, l'individuation technique s'est donnée à voir dans l'appropriation progressive des instruments et des outils numériques. Quand Arthur a appris à maîtriser les subtilités rythmiques du cajon, il ne développait plus seulement une compétence individuelle mais devenait le métronome humain du groupe, assumant une fonction collective qui a transformé sa relation aux autres autant qu'à l'instrument. Quant à l'AoMO, la participante qui a posé ses doigts sur le piano pour la première fois n'a pas fait qu'acquérir un geste technique : elle s'est autorisée à occuper une place à laquelle elle ne pensait pas pouvoir prétendre auparavant, modifiant simultanément son rapport à elle-même et sa position dans le groupe. Plus encore, son geste individuel est devenu la mélodie de l'œuvre collective arrangée. On pourrait là encore parler de trans-individuation :

« La “transindividuation” n’est pas seulement une co-individuation, car celle-ci n’est pas suffisante pour ouvrir un milieu qui *dépasse l’individu tout en le prolongeant*. La transindividuation est la transformation des *je* par le *nous* et du *nous* par le *je*, elle est corrélativement la transformation du milieu techno-symbolique à l’intérieur duquel seulement les *je* peuvent se rencontrer comme un *nous*. Le social en général est produit par transindividuation, c’est-à-dire par la participation à des milieux associés où se forment des significations qui se jouent *entre* ou à *travers* les êtres qu’elles constituent⁶¹. » (Ars Industrialis)

Cette transindividuation synchronisante, à la fois technique et collective, montre que l'amatorat est aussi une alternative concrète à l'isolement consumériste. Là où l'industrie culturelle tend à produire des consommateurs atomisés face à leurs écrans, la communion d'un collectif amateur autour d'un objet d'attachement reconstitue cet *ensemble dissensuel* où les technologies servent de supports à des relations humaines enrichies plutôt que leur substitut.

2) L'appropriation des artefacts de l'industrie culturelle

L'industrie culturelle comme terrain d'appropriation

⁶¹ Site internet d'Ars Industrialis (consulté le 23/05/25) : <https://arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation#sdfootnote3sym>

Si je partage l'analyse de Stiegler quant au détournement consumériste du désir et des pulsions, mes observations m'amènent à nuancer sa critique parfois normative de l'industrie culturelle. Stiegler tend à décrire cette dernière comme un dispositif systématiquement aliénant qui court-circuite à la fois l'individuation, la sublimation et, par conséquent, la fabrique du désir. Bien entendu, l'auteur reconnaît que l'industrie culturelle a eu son heure de gloire et a aussi produit de « belles » choses en matière artistique, mais là n'est pas la question. Cette description, bien que largement fondée, me semble quand même sous-estimer la richesse des rapports que les amateurs entretiennent avec ces productions industrielles, y compris lorsqu'on les appelle pudiquement « consommateurs » et « biens de consommation culturelle ».

Dans mes ateliers et ma propre pratique, j'ai constaté que l'amatorat émergeait souvent à partir de références issues de l'industrie musicale mainstream, sans que cela constitue nécessairement un obstacle à nos expériences créatives. Vienna puise dans l'univers de la néo-soul commerciale, Kevin s'inspire du rap afrobeat diffusé massivement, Laurène aime les music-hall, Ashley reprend des classiques de la pop et je m'amuse moi-même à rejouer des tubes de variété française... Il me semble que ces références ne fonctionnent pas comme des prothèses qui se substitueraient à notre créativité, mais comme des matériaux que nous réélaburons selon nos appréciations tactiques et esthétiques.

L'exemple de notre reprise de Jessie J illustre assez bien cette idée d'appropriation à l'œuvre. Loin de reproduire passivement un méga-tube planétaire, nous avons rejoué cette chanson rassembleuse assez simplement, mais à notre manière. Dans ce cas, l'industrie culturelle ne nous a pas fourni un contenu à consommer mais une matière première que nous avons retravaillée. Cette porosité entre industrie culturelle et création individuante me semble refléter quelque chose de moins binaire que le dualisme entre « art » et « biens de consommation culturelle », « musique savante » et « musique commerciale ou populaire ». Au contraire, comme le soulignait Cerateau, les détournements créatifs émergent souvent dans les interstices de la société de consommation. La tactique se fait ruse là où la stratégie s'impose, quand bien même l'objet approprié serait un rejeton de l'industrie culturelle.

Pour une éthique non prescriptive du goût

Cette complexité m'amène à questionner ce qui pourrait ressembler, chez Stiegler, à une vision prescriptive des « bons » objets culturels. Quand il distingue les productions qui favoriseraient la sublimation de celles qui l'entraveraient, ne risque-t-il pas de reconduire une hiérarchisation

culturelle qui assigne à chacun des goûts socialement déterminés ? Mes terrains montrent que l'amatorat peut émerger chez n'importe qui dans des conditions très diverses, y compris à partir de matériaux culturels apparemment « dégradés » ou « dégradants ». Des participants ont puisé dans des références de culture populaire (dessins animés japonais, chansons traditionnelles, tubes commerciaux) sans que cela nuise à l'intensité de leur expression. Il me semble que l'important n'est pas l'authenticité culturelle présupposée des références, mais la manière dont elles sont investies subjectivement et collectivement.

Cette observation rejoint la proposition de Rancière sur l'émancipation esthétique. Plutôt que de présupposer une hiérarchie entre « haute » et « basse » culture, il s'agit de reconnaître que l'expérience esthétique peut surgir n'importe où lorsqu'elle opère une reconfiguration du partage du sensible. L'amatorat constitue précisément l'un de ces événements qui permettent à chacun de découvrir des facultés expressives et réceptives inattendues, déjouant parfois les pronostics basés sur le capital culturel initial.

Ma « critique de la critique » de l'industrie culturelle s'étend à ma compréhension de la pharmacologie numérique, point sur lequel je rejoins largement Stiegler. Mes terrains illustrent effectivement la dimension ambivalente des technologies impliquées, mais selon des modalités plus subtiles que ne le suggère parfois l'opposition entre « bon » et « mauvais » usage. Les outils numériques que j'utilise (Apple Mac, Logic Pro, Spotify, audiothèque de samples) portent indéniablement la trace d'une industrie qui formate les pratiques musicales : linéarité des productions, superposition de pistes selon des modèles standardisés, sonorités calibrées pour la diffusion en ligne, métrique à quatre temps et tempo supérieur à 100 battements par minute. Ma manière d'apprendre et de faire la musique a été orientée par ces technologies, et il serait naïf de prétendre m'en extraire.

Cependant, j'ai vu que ces mêmes technologies étaient aussi des vecteurs de créativité lorsque nous nous les sommes appropriées dans ces cadres amateurs. Typiquement, les fonctionnalités de mon logiciel de MAO, conçues pour optimiser la production musicale, sont devenues des médiations centrales de nos expériences. Sans ces dispositifs techniques ergonomiques, nous n'aurions jamais pu faire tout cela. Ainsi, cette ambivalence de la place du numérique ne se résout pas par un choix binaire entre acceptation et refus, mais par une attention constante aux conditions concrètes d'usage. La même technologie peut servir la standardisation comme l'expérimentation créative.

L'enjeu n'est pas tant de choisir les bonnes technologies que de créer les conditions relationnelles qui permettent leur réinvestissement au service de l'individuation.

3) L'individuation affective et incarnée

Si j'adhère tout à fait à la reconnaissance de l'individuation comme processus simultanément psychique, collectif et technique, il me semble que Stiegler tend toutefois à occulter les dimensions esthétiques, affectives et corporelles en jeu. Dans ses analyses, l'individuation reste largement pensée en termes cognitifs, psychologiques et symboliques, alors que mon enquête montre l'omniprésence des émotions et des sens dans les performances amateurs.

Je ressasse le cas du percussionniste Arthur qui cherchait laborieusement une stabilité rythmique. Mine de rien, celui qui ne semblait pas écouter les autres en jouant a fini par témoigner en actes d'une intelligence corporelle peu comparable à une quelconque maîtrise de la théorie des croches et des triolets. Ses progrès sont d'abord passés par un léger écart par rapport à ses sensations habituelles. Petit à petit, alors qu'il pataugeait à contre-temps, son geste a travaillé jusqu'à ce qu'il manifeste une capacité à « tenir le truc », à devenir une « horloge humaine » qui a permis au groupe de se resynchroniser. Visiblement, cette compétence n'était pas cognitive ou psychologique mais proprioceptive, car elle engageait un tâtonnement de son corps sur l'instrument, jusqu'à saisir le bon rythme, le bon son. D'une certaine manière, il semble avoir enrichi son spectre sensible. De même, la séance d'enregistrement des chœurs avec Ashley a montré que l'individuation passait par des médiations sensorielles, des regards, des gestes, des mimiques qui sculptaient collectivement l'interprétation jusqu'à ce que cela devienne « naturel ». Pour l'exercice d'écriture intuitive, il fallait bien que l'attention et les affects atteignent un état de disponibilité totale pour produire des souvenirs et des performances. À l'AoMO, cette individuation esthétique s'est condensée dans l'expérience de désidentification temporaire qu'ont vécu les participants en venant sur scène. Ils ont découvert des capacités expressives insoupçonnées en expérimentant une autre modalité de présence, celle de l'artiste musical en scène.

Il me semble que la focalisation de Stiegler sur le désir et la sublimation tend à mettre en mode mineur si ce n'est à passer sous silence, ces caractéristiques de l'amatorat. Ceci m'amène à proposer l'esthétique comme une modalité possible d'individuation, qui enrichit sans les remplacer les dimensions déjà identifiées par Stiegler dans la lignée de Simondon. Dans notre cas, l'individuation esthétique serait donc la transformation des capacités perceptives et expressives qui résulte d'une attitude d'amatorat. Et cette individuation esthétique commence par un léger décalage du sensible par rapport à lui-même. Ces amateurs ont développé une attention accrue aux nuances sonores, aux dynamiques rythmiques, une capacité inédite à percevoir et produire des expressions imprévisibles.

Par ailleurs, tout cela relevait d'autre chose que de progrès durables (ce n'était même pas le sujet). Il s'agissait avant tout de métamorphoses imprévisibles de l'appareil perceptif. Stiegler voit l'individuation comme un progrès dans la durée. Or, les scènes auxquelles je me suis intéressé sont plutôt ponctuelles, condensées dans un temps restreint, dans la contingence des brèches. En général, pendant guère plus de quelques minutes, nous expérimentons une configuration créative inédite qui nous transformait momentanément sans apprentissage cumulatif.

Assurément, il ne s'agissait pas d'une forme pauvre d'individuation mais d'une de ses modalités possibles. L'empreinte que ces moments nous ont laissée en mémoire témoigne de la performativité des scènes, bien qu'elles n'aient pas forcément engendré un changement pérenne dans les pratiques des participants. La temporalité en jeu était celle d'un événement où, en l'espace de quelques heures, les participants ont expérimenté des formes de sociabilité et d'expression qui contrastaient radicalement avec leurs habitudes.

Synthèse de la piste XIII

Si mon enquête va dans le sens de l'intuition de Stiegler pour qui l'amatorat constitue une modalité d'engagement non consumériste, elle m'invite également à nuancer sa distinction parfois trop rigide entre désir et pulsion, entre art et productions industrielles. Comme le montre Certeau, les tactiques créatives se jouent justement dans les interstices des espaces et des objets voués à la consommation. Pour approcher ces pratiques sous un angle esthétique, il me semble que l'idée d'émancipation proposée par Rancière à partir des reconfigurations ponctuelles du partage du sensible, rend autrement compte de la subversion amateur, sans nécessairement impliquer une résistance frontale de ce dernier face à l'industrie culturelle.

Ainsi, l'attention aux dimensions esthétiques, affectives et corporelles de l'expérience amateur m'invite à opérer un pas de côté par rapport à la notion d'individuation au sens de Stiegler. L'individuation esthétique sur laquelle j'ai insisté plus haut se performe à travers les brèches, et offre parfois des moments de communion qui donnent plus de consistance à l'existence. Mais maintenant, je propose d'adopter une perspective plus proche de celle de Rancière pour éclairer des dimensions de l'amatorat que la focale de Stiegler sur la sublimation et l'énergie libidinale tend parfois à laisser dans l'ombre. Ainsi, j'avance que l'émancipation esthétique ne passe pas nécessairement par une critique de l'aliénation consumériste et par des dispositifs techniques collaboratifs, mais peut émerger de l'expérimentation concrète d'un sensible altéré, d'autres modalités d'être au monde, d'une vitalité augmentée.

Une question plus directement liée au cas de la musique émerge alors. En quoi le caractère « musical » de ces pratiques amateurs est spécifique par rapport à d'autres types de pratiques ? Le registre de cet art a-t-il une teneur originale qui nous donne à travailler dans une certaine direction ?

XIV- L'ÉMANCIPATION ESTHÉTIQUE OU LE TRAVAIL DES JOUEURS DE MUSIQUE

« Le spectateur aussi agit », affirme Jacques Rancière (2008, p. 18) dans *Le Spectateur Émancipé*. Cette phrase remet en cause les présupposés qui fondent une certaine conception de la représentation et de la réception artistique. La proposition, apparemment simple, ébranle pourtant l'édifice sur lequel reposent nombre des théories critiques sur l'industrie culturelle : si le spectateur n'est jamais véritablement passif, s'il dispose toujours d'une capacité d'appropriation créative, alors les schémas explicatifs qui opposent mécaniquement aliénation et émancipation demandent à être repensés. Cette perspective ranciérienne semble féconde pour discuter des pratiques musicales amateurs observées dans nos ateliers, où la frontière entre création et réception, entre performeur et spectateur, entre activité et passivité s'est constamment brouillée.

Dans cette dernière piste, je propose de discuter des leviers par lesquels une forme d'émancipation esthétique peut advenir au sein des *ensembles dissensuels*. Pour ce faire, j'engagerai un nouveau dialogue avec la pensée de Rancière, mais sur un autre pan de son œuvre. D'abord, à travers la figure du maître-ignorant, j'examinerai comment mes propres dispositifs d'intervention ont été mis à l'épreuve de la logique émancipatrice, en faisant apparaître des tensions entre ma posture initiale d'intervenant « sachant » et l'émergence sur le tas d'une dynamique plus égalitaire (XIV.1). Ensuite, avec la figure du spectateur émancipé, je réfléchirai à la manière dont les œuvres et performances produites dans ces ateliers ont suspendu les automatismes interprétatifs et ont ouvert des espaces de jeu esthétique (XIV.2). Enfin, en m'appropriant les travaux de Rancière et d'Andrea Soto Calderón sur la question des images, je discute la spécificité du médium musical dans ces processus, en proposant les notions de « phrase-musique » et de « régime de musicalité » pour saisir les modalités à travers lesquelles la musique peut reconfigurer un tant soit peu, le partage du sensible (XIV.3).

1) L'émancipation à l'épreuve de mon dispositif

Rancière parle d'émancipation plutôt que d'individuation et s'oppose à certaines visions critiques qui subordonnent la lutte politique à la prise de conscience préalable des rapports de domination. Ces dernières, à l'instar des théories de l'industrie culturelle, conçoivent le consommateur comme un individu fondamentalement aliéné, manipulé par les images, les dispositifs médiatiques et publicitaires, qui aurait besoin d'être éveillé à sa condition de dominé par l'intervention éclairée d'intellectuels, d'artistes ou d'éducateurs.

Or, comme mentionné plus tôt, les recherches historiques de Rancière l'ont amené à découvrir des formes d'émancipation qui échappent aux schémas explicatifs grâce auxquels celle-ci est censée advenir. C'est du moins un phénomène de désidentification que révèlent les correspondances ouvrières du XIX^e siècle qu'il a étudiées. Et pour cause, ce dont ces travailleurs témoignaient dans leurs échanges épistolaires n'avait rien à voir avec les poncifs de l'époque (l'ouvrier se reposant à l'extérieur de l'usine pour recharger ses forces) : les lettres narraient des balades dominicales, des jeux, des chants, des soirées, autant de récits quasi-utopiques de moments de vie quotidienne.

Pour Rancière, ces loisirs inattendus étaient déjà des formes d'émancipation puisqu'en temps normal, de telles activités auraient dû être celles des esthètes « qui jouissent des formes, des lumières et des ombres du paysage, des philosophes qui s'installent dans une auberge de campagne pour y développer des hypothèses métaphysiques et des apôtres qui s'emploient à communiquer leur foi à tous les compagnons rencontrés au hasard du chemin ou de l'auberge » (Rancière, 2008, p. 25).

Ces passe-temps épicuriens sont d'autant plus étonnants venant de personnes supposément aliénées, ne pouvant *a priori* pas profiter des luxes aristocrates du temps libre. Au demeurant, ces dissidents ont bien expérimenté l'*otium*, sans changer de condition pour autant. Il est de bon aloi de penser que c'est le privilège politique qui donne accès au privilège esthétique. Quelque miracle qu'il y eut dans la trajectoire de rares transfuges de classe n'aurait été qu'une exception contre-productive, alimentant les vaines illusions d'une ascension sociale possible pour les autres. « Miroirs aux alouettes » que ces belles histoires individuelles affirmerait le sociologue (d'après la prédiction de Rancière). Mais le détenteur du savoir est-il toujours le mieux placé pour juger et éventuellement « tirer vers le haut » l'expérience sensible des autres ? Rien n'est moins sûr.

Voici un pavé troublant que jette l'auteur du *Spectateur Émancipé* dans la marre des débats sur la pédagogie et l'éducation : la position de maître revendique constamment la possession de

connaissances supplémentaires inaccessibles aux masses, assignant sans fin ces dernières à leur condition d'ignorance. Ceux qui sont supposés savoir se donnent pour mission de révéler un sens aux subalternes. Et à ce jeu-là, le maître aura toujours une petite longueur d'avance sur l'apprenant puisqu'il continuera sans cesse à hiérarchiser les ignorances.

Geste subversif s'il en est qu'une posture inverse, celle du maître ignorant (Rancière, 1987) : en posant « l'égalité des intelligences » comme un présupposé à vérifier et non plus comme un objectif à atteindre, une telle attitude consisterait à laisser l'élève vérifier lui-même ce qu'il sait afin qu'il extraie des enseignements de sa propre expérience et traduise son savoir dans un autre (par exemple, l'enfant en bas âge n'apprend-il pas le langage en autodidacte ?). En effet, le maître ne détient pas seulement un savoir que l'élève ignore, il prétend aussi savoir dans quel ordre le lui inoculer, et surtout il affirme connaître la distance exacte qui sépare le savoir de l'ignorance. Cette présomption fait d'une simple différence de connaissances un gouffre entre deux types d'intelligences : celle qui sait en quoi consiste l'ignorance et celle qui ne le sait pas. Ainsi, malgré sa bonne volonté, l'enseignement progressif risque d'enseigner d'abord à l'élève sa propre incapacité à apprendre par lui-même, vérifiant constamment la présupposition d'une inégalité des intelligences, processus que Rancière va jusqu'à qualifier d'abrutissement (l'élève finit par intégrer qu'il a absolument besoin de quelqu'un de supérieur à lui pour s'élever).

Or, cette hypothèse n'a pas pour seul champ d'application celui de la transmission des savoirs. Dans le cadre de mes ateliers, j'ai moi-même été confronté à des questionnements et des revirements sur ma position et sur mes objectifs vis-à-vis des participants. Dans la sphère artistique, en effet, n'imagine-t-on pas le créateur ou le médiateur vouloir former et transformer de manière professorale son audience avec des œuvres ? L'artiste peut avoir tendance à agir comme un maître censé réduire la distance entre son savoir et l'ignorance du public, mais il ne peut le faire qu'en recréant sans cesse cette distance. Bien sûr, l'intention de véhiculer un message à travers une œuvre ou une performance pour éduquer, sensibiliser, réformer est souvent à l'origine du geste artistique. Mais imaginons un énoncé artistique de type « militant » ou « engagé » qui aurait une visée éthique (comme une prescription morale) ou représentative (en tant que transmission d'un message) : en dépit des efforts, l'œuvre ou la performance en question ne saurait complètement anticiper la réception par le spectateur. Il y aura toujours une incertitude quant à son interprétation en raison de l'appartenance de l'art au régime esthétique.

Cette critique s'étend par exemple au domaine du spectacle où l'on peut parfois retrouver le même pré-supposé inégalitaire partant du principe qu'il existe un gouffre entre l'activité (des acteurs, du metteur en scène) et la passivité (du spectateur) qu'il faudrait combler pour émanciper le public. Mais cette opposition activité/passivité, tout comme celle entre regarder/agir ou apparence/réalité, peut être entendue comme un partage du sensible qui distribue arbitrairement les capacités et incapacités.

Rétrospectivement, tout cela fait écho au statut d'« animateur-professionnel » que j'endossais pendant mes interventions face à un public « profane ». Dans un des cas, en concevant initialement un projet d'album collectif structuré autour d'objectifs créatifs précis, ne reproduisais-je pas malgré moi la logique du maître qui prétend savoir ce qui nivellera les participants par le haut ? Mes années de pratique instrumentale et ma formation me plaçaient d'emblée comme le détenteur d'un savoir technique (la maîtrise des instruments) et stratégique (mener un projet musical) supposé supérieur. J'étais celui qui avait la théorie, qui utilisait les logiciels de création, qui pouvait expliquer comment composer. En bref, je savais ce que pouvait être une pratique musicale de « bon niveau » et je me complaisais dans ce rôle d'insuffleur de progrès.

Pourtant, l'échec de ma première approche directive et la déclinaison polie des amateurs ont montré combien j'avais sous-estimé leur capacité à définir eux-mêmes leurs modalités d'engagement, mais surtout combien leur connaissance sensible de la musique pouvait perturber et enrichir la mienne. Quand les chanteuses lançaient des vocalises à l'intuition ou quand un percussionniste proposait des rythmes puisés dans ses expériences latino-américaines qui déstabilisaient mes références européennes, ils ne faisaient pas qu'apprendre ou se tromper, ils me montraient mes propres angles morts.

Ma remise en question de la hiérarchie des savoirs face à des amateurs s'est répétée lors de l'atelier à l'AoMO. En rencontrant des participants qui n'avaient aucune formation musicale formelle, je me suis retrouvé dans la position paradoxale du « spécialiste » confronté à des « novices » qui produisaient spontanément des expressions vocales d'une justesse émotionnelle que des années de travail n'auraient pu garantir. Au fil des minutes, mon statut a évolué : de médiateur auto-proclamé d'une potentielle fierté collective en fin d'atelier, je me suis changé en simple accompagnateur d'une exploration où chacun vérifiait par lui-même ce qu'il savait déjà de la musique et ses capacités dans le cadre d'une performance créative. Personne n'en est resté au rôle d'apprenant docile. De fil en aiguille, cela m'a conduit à expérimenter une posture plus proche de celle du maître ignorant,

acceptant de ne pas déterminer par avance les effets de mes dispositifs et découvrant que l'égalité des intelligences créatives n'était pas un idéal à atteindre mais préférablement un axiome initial. Finalement, c'est en renonçant à ma volonté pédagogique (qui partait d'une intention bienveillante), à savoir « aider les gens à s'exprimer pour qu'ils progressent et soient fiers d'eux », que l'atelier a trouvé sa dynamique créative la plus féconde.

Sans m'en rendre compte, aurais-je donc d'abord été dans une logique d'abrutissement avant d'accepter celle de l'émancipation ? Aurais-je procédé différemment si, dès le départ, j'avais assumé moi aussi une attitude d'amatorat dans les ateliers ? Quoi qu'il en soit, des formes d'émancipation se sont données à voir à partir d'une simple remise en question de l'évidence : le spectateur, l'élève ou le consommateur de performance musicale n'est pas passif, il agit en observant, sélectionnant, comparant, interprétant, il « compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui » (Rancière, 2008, p. 19). De ce fait, il participe activement à la performance en la refaisant à sa manière.

Au demeurant, que dire d'amateurs qui tantôt attendent, regardent ou écoutent une performance, et tantôt y prennent une place bien plus visible (en s'emparant d'un micro ou d'un solo, par exemple) ? Sont-ils passifs jusqu'au moment où ils performant très clairement leur art ? Sinon, où se situe la frontière entre performeur-actif et le spectateur-passif ? D'une certaine manière, l'œuvre ou la performance qui se donne à l'amateur travaille en lui et lui donne du travail. Dans ces situations, l'amateur et l'objet de son attachement (ici, la musique) sont en prise, ils se tiennent : à la fois, ils travaillent et jouent ensemble.

2) L'indécidabilité de l'œuvre en jeu

À partir du moment où on ne considère plus le spectateur comme un simple destinataire voué à intégrer le message d'une image, d'un symbole, d'un spectacle, d'un parti politique ou d'une œuvre, celui-ci devient un joueur. L'amateur « devient joueur » lorsqu'il expérimente un plaisir esthétique qui met à l'épreuve ses capacités d'imagination, son sens de l'entendement. Cependant, affirmer que « l'art est un jeu » ne signifie pas qu'il ne repose sur aucune obligation ni règle. En effet, l'art n'est pas forcément le jeu cliché du désintéressement radical, de l'improductif, du totalement inutile. Au contraire, le jeu dont on parle ici (au sens kantien) est celui des sentiments esthétiques qui émergent d'une relation entre l'œuvre et l'amateur, et qui pour ce faire, doit conserver en même temps une exigence de discipline, une éthique de la beauté.

Ainsi, la question de l'industrie culturelle et de ses effets sur le public mérite d'être repensée au-delà de l'opposition apparente entre spectateur-passif (ce que Stiegler, lui, appelle « consommateur ») et usager-critique (ce qu'il appelle « amateur »). Dire que l'industrie culturelle ne laisse d'autre choix que celui de la consommation en raison de l'interactivité pulsionnelle qu'elle promeut me semble revenir à déconsidérer le jugement esthétique de spectateurs soi-disant passifs et aliénés. La particularité des amateurs réside précisément dans leur capacité à échapper à cette alternative réductrice entre ébahissement et effort de décryptage intellectuel. Qui plus est, être amateur est moins un statut figé qu'une attitude à un moment donné (qui pourrait très bien avoir été ou redevenir passive à un autre moment). Il serait erroné de croire qu'une résistance face aux productions les plus spectaculaires passe nécessairement par un aiguisement de notre sens critique, comme celui d'un « grand amateur » qui, par snobisme, ne « mangerait pas de ce pain-là ». Autrement, nous risquerions de distinguer d'un côté le public apathique et malléable par les images (images qui lui sont présentées par l'industrie culturelle, mais aussi par l'artiste ou le maître), puis de l'autre, les analystes compréhensifs et engagés grâce à leur esprit critique. Or, cela ne correspond pas à la réalité des expériences esthétiques : est-ce même vraiment l'affaire de l'art que de chercher à capter les consciences ou à les émanciper ?

Bien entendu, les images, le cinéma ou le concert, par exemple, visent à divertir et à satisfaire le spectateur. Mais ils ne parviennent jamais à encapsuler complètement son expérience. Il va de soi que le spectateur n'est pas maître de ce que lui présente l'artiste (il comprend d'ailleurs cela intuitivement). Et dans le même temps, l'artiste non plus n'est jamais maître de la réception et encore moins de la performativité de son œuvre.

Si le régime éthique et le régime représentatif ont en commun d'être des puissances de destination (la communauté pour le premier, la destination sociale pour le second), le régime esthétique passe par une tout autre logique. L'art n'y opère plus par finalité, mais y opère à travers des « appareils », ces conditions techniques qui donnent à jouer à la fois avec le conditionnement et l'indétermination. Par exemple, dans le cas de nos ateliers, nous pourrions citer le Macbook Apple comme appareil médiateur indispensable à leur bon fonctionnement. Cette technologie ultra-standardisée a largement déterminé la nature des productions, mais a aussi été l'outil grâce auquel les brèches ont pu émerger. À l'instar des musées ou des salles de concert, les appareils sont précisément les garants de ce jeu esthétique d'indétermination.

Aujourd'hui, les œuvres d'art ne tirent plus leur légitimité de leur capacité intrinsèque à créer du lien social (régime éthique), ni ne répondent aux attentes codifiées d'un contrat implicite avec leur audience (régime représentatif). Les œuvres anciennes ou nouvelles ne s'adressent à personne en particulier : elles sont simplement là, mises en valeur à travers des appareils comme des musées. Libre à chacun d'en tirer ce qu'il souhaite. Leur pouvoir de rassemblement et leur capacité à faire communauté ont été suspendus car elles ont changé de régime de visibilité. Elles existent dans un état d'inachèvement, privées de fonction sociale et élargissent de ce fait les perceptions possibles.

Par conséquent, l'émancipation esthétique revient à accéder à une forme de loisir intellectuel qui permet d'associer librement les idées, les sensations et les significations, sans qu'aucun discours ne vienne prescrire ces associations. Par essence, cette liberté échappe au sens imposé, qu'il soit narratif, rhétorique ou idéologique, bien que celui-ci cherche à orienter sa réception. Et c'est précisément le rôle d'un appareil esthétique que de produire une suspension des automatismes chez le spectateur. Lorsqu'il est confronté à une performance ou une œuvre et éprouve une vacance (un sentiment que quelque chose déstabilise les certitudes et ne va plus de soi), on peut alors véritablement parler d'art au sens d'une expérience esthétique.

Ainsi, une œuvre ou une performance produit de l'art lorsqu'elle parvient à dérouter, à laisser dans un état d'indécision interprétative. Conséquence de cette proposition : les frontières de l'art et du non-art ne sont plus évidentes si tant est que n'importe quoi puisse potentiellement mener à une expérience esthétique. Un internaute passionné de sport dont l'usage numérique consiste à visionner les plus beaux shoots à trois points de la dernière saison de NBA ne vit-il pas une expérience esthétique qui n'est pas si éloignée de ce que quelqu'un d'autre pourrait éprouver face à un objet artistique plus classique ?

Il y a art quand il y a une forme de vacance : une scène atteint sa dimension artistique quand elle interrompt le flux narratif ordinaire, quand elle refuse de livrer un sens immédiat ou une émotion prédéterminée, maintenant ainsi le spectateur ou le performeur dans un état de suspension active. S'ouvre alors un espace d'autres possibilités où le spectateur émancipé peut développer sa propre capacité d'association et d'interprétation, libre de toute tutelle prescriptive.

A priori, dans une association nommée « Musique pour Tous » et dans un colloque académique ayant pour thématique « *Curating the unsustainable* », je ne pense pas battre la breloque en supposant que les participants et moi partageons, au fond, une fibre sociale et/ou écologique. Or, durant les

performances, j'ai aussi constaté l'abandon d'affects militants tels que l'indignation, la colère ou le sentiment d'injustice au profit d'affects plus discrets comme la curiosité ou l'attention. Il m'a semblé que ces dispositions du corps et de l'esprit favorisaient des expériences où l'œil et l'oreille ne savaient pas d'avance ce qu'ils allaient voir et entendre ni la pensée ce qu'elle devrait en faire, brouillant alors les évidences sensibles du quotidien.

À mon avis, bien que cela n'ait pas été mon intention initiale, c'est surtout là que se logeait le pouvoir critique de ces ateliers : dans la variation des distances, dans la résistance du visible, dans l'indécidabilité des effets produits par la musique. La reconnaissance mutuelle de cette incomplétude a ouvert des espaces d'expérience poétique où chacun a pu développer sa propre relation à la performance, quelle qu'elle soit.

La véritable question n'est donc plus vraiment de savoir si un public va saisir des messages subliminaux venant de l'artiste, mais plutôt de comprendre comment se construit le désir du spectateur, celui qui, dans notre cas, est aussi devenu artiste-performeur. Les artistes comme les industries culturelles cherchent d'une certaine manière à capturer ce désir (bien qu'il ne faille pas faire d'amalgame entre ces deux types de capture : l'une cherche à capitaliser sur la pulsion, tandis que l'autre nous invite à entrer dans une œuvre ou une performance). C'est peut-être réducteur que d'opposer aliénation d'un côté et formation de la pensée critique de l'autre, d'autant plus que cette « pensée critique » fonctionne souvent comme un marqueur social de supériorité associé au statut « d'intellectuel ».

En effet, l'amateur (si éphémère son attitude soit-elle) arrive toujours à saisir les possibilités de liberté que lui laisse l'œuvre ou la performance à laquelle il tient. Il peut réaménager le spectacle, rephraser le texte, en produire les éléments de sa propre aventure désirante. Et c'est là que se joue une potentielle émancipation ou « politique minoritaire » face aux éventuels effets abrutissants des dispositifs. Tout réside dans la capacité amateur de quiconque à transformer l'expérience proposée en matériau pour sa propre exploration sensible, une faculté subjective.

Par ailleurs, en fonction du registre artistique dont il est question, cette émancipation s'appuie sur différents régimes sensoriels. Là où un discours, une voix impose une autorité de vérité, il en est autrement pour une image ou une musique (mais peut-être aussi un parfum, une danse, une met...). L'image et la musique opèrent sur d'autres régimes d'intelligibilité, ou plutôt d'autres régimes de

sensibilité, qui laissent beaucoup plus d'espace à l'interprétation et à l'appropriation personnelle que ne le fait la parole.

3) Phrase-musique et régime de musicalité

Travail et destin des images

Aux productions médiatiques qui prétendent expliquer les images et simplifier leurs messages, Rancière oppose l'idée « d'image pensive », une image qui donne à penser sans imposer quoi penser et libère ce faisant le spectateur de sa supposée passivité réceptive :

« Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif. Cette indétermination remet en cause l'écart [...] entre deux idées de l'image : la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. Parler d'image pensive, c'est marquer, à l'inverse, l'existence d'une zone d'indétermination entre ces deux types d'images. C'est parler d'une zone d'indétermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art. » (Rancière, 2008, p. 115)

La force d'une image pensive réside dans sa capacité à susciter la rencontre avec son spectateur, en lui faisant expérimenter du dissensus et une multitude de modalités de perception entre ce qui est montré et la manière dont cela est montré. Ainsi, l'image pensive habite un entre-deux trouble où s'estompent les frontières entre pensée et sensation, création et réception. En interrompant les mécanismes narratifs habituels, elle met en pause nos représentations ordinaires et fonctionne comme un court événement qui rend visibles de nouvelles choses. L'image n'est plus seulement un document, elle devient un lieu de pérégrination où peuvent s'imaginer et se ressentir des résonances alternatives.



Figure 23 : Lewis Hine - Débiles dans une institution, New Jersey 1924

D'une certaine manière, la musique s'apparente par excellence à une image pensive. Elle ne dit rien de déterminé tout en sollicitant constamment l'écoute comme pensée en acte, elle ouvre sur une infinité d'affects et de représentations sans jamais se réduire à une signification univoque, et elle opère cette suspension du temps narratif en créant sa propre temporalité irréductible au discours. Par sa capacité à demeurer en deçà de tout commentaire tout en suscitant une activité interprétative inépuisable, la musique transforme l'auditeur en co-créateur d'un sens qui ne préexiste jamais à l'expérience de l'écoute.

Selon Rancière, une image peut opérer politiquement, en tant qu'espace du geste égalitaire et émancipatoire, celui où se construit un regard partagé sur quelque chose de dissensuel. Et pour cause, ce qui compte dans une image n'est pas son efficacité immédiate ni son contenu politique, mais sa capacité à « opérer ». Ce n'est pas parce qu'une image représente quelque chose de politique qu'elle est politique. C'est avant tout son opérabilité vis-à-vis du spectateur, sa faculté à le sortir d'une certaine direction imposée par le consensus qui la rend politique. Et c'est là tout l'anachronisme de l'image : son ambiguïté, ses aspects contradictoires sont autant de potentiels chocs qui n'appartiennent qu'à celui qui la reçoit. Pour que l'amateur se sente exister face à une image à laquelle il s'attache, l'artiste ne doit pas être l'opérateur en chef ou l'auteur de ses effets mais le laisser se reconnaître dans sa propre créativité, dans sa puissance d'agir, d'inventer, d'être respecté. C'est seulement là que le spectateur peut s'émanciper en tant qu'amateur vivant une expérience esthétique.

Il faut dire que la puissance d'une image provient de deux grandes modalités de perception, deux ordres sensoriels : sa teneur visuelle et sa teneur narrative. Ce faisant, l'image relève d'un certain régime de sensibilité, le « régime d'imagéité », caractérisé par cette double puissance :

« L'image comme présence brute et l'image comme discours chiffrant une histoire. Or une telle duplicité ne va pas de soi. Elle définit un régime spécifique d'imagéité, un régime particulier d'articulation entre le visible et le dicible, celui au sein duquel est née la photographie et qui lui a permis de se développer comme production de ressemblance et comme art. » (Rancière, 2003, p. 19)

En effet, une image ne fonctionne jamais comme une simple représentation. Le texte que son auteur veut lui faire raconter ne suffirait à épuiser son sens. Une image est donc avant tout une scène susceptible de remettre en question un certain partage du sensible, et de tisser autour d'elle « un commun qui se crée dans le mouvement même où il est remis en question » (Rancière et Soto Calderón, 2019, p. 6). La double puissance du régime d'imagéité peut se comprendre très simplement avec l'exemple d'une photo de classe d'école : la première puissance ou « puissance brute » est ce que la photo montre directement, immédiatement (des enfants alignés, leurs visages, leurs vêtements, le décor de la salle de classe, l'instituteur au centre). C'est la dimension purement visible, ce qu'on voit avant même de réfléchir. La deuxième puissance ou le « discours chiffrant une histoire » correspond à un second niveau d'analyse : cette même photo raconte simultanément tout un monde social, l'école républicaine, une certaine époque (on le voit aux vêtements, à la coiffure), les codes de la photographie officielle, les rituels de l'institution... Il y a donc une duplicité dans l'image quand ces deux puissances opèrent en même temps. On ne peut pas séparer ce qu'on voit brutalement de ce que cette vision signifie culturellement et politiquement. L'image est à la fois évidence immédiate et construction de sens.

Ainsi, le potentiel émancipateur des images provient de leur capacité à « générer la dissidence, à créer des mésententes qui creusent le sensible » (ibid., p. 7) et à produire une « espèce de tissu sensible où ce qui s'appelle réel est différent, où, par exemple, on décrit différemment la douleur ou l'injustice » (ibid., p. 85). Ce pouvoir sensible de l'image relié à son pouvoir narratif peut se résumer à travers la notion de « phrase-image » :

« J'entends par là autre chose que l'union d'une séquence verbale et d'une forme visuelle. La puissance de la phrase-image peut s'exprimer en phrases de roman mais aussi en formes de mise en scène théâtrale ou de montage cinématographique ou en rapport du dit et du non-dit d'une

photographie. La phrase n'est pas le dicible, l'image n'est pas le visible. Par phrase-image j'entends l'union de deux fonctions à définir esthétiquement, c'est-à-dire par la manière dont elles défont le rapport représentatif du texte à l'image. Dans le schéma représentatif, la part du texte était celle de l'enchaînement idéal des actions, la part de l'image celle du supplément de présence qui lui donne chair et consistance. La phrase-image bouleverse cette logique. La fonction-phrase y est toujours celle de l'enchaînement. Mais la phrase enchaîne désormais pour autant qu'elle est ce qui donne chair. Et cette chair ou cette consistance est, paradoxalement, celle de la grande passivité des choses sans raison. L'image, elle, est devenue la puissance active, disruptive, du saut, celle du changement de régime entre deux ordres sensoriels. La phrase-image est l'union de ces deux fonctions.» (Rancière, 2003, p. 56)

Ce travail de Rancière et de Soto Calderòn sur les images me conduit à ré-interpréter leur propos à ma manière, autour de l'objet musical. À l'évidence, je m'approprie ci-dessous les notions d'image pensive, de régime d'imagéité et de phrase-image d'une façon que n'auraient peut-être pas cautionnée les auteurs. Mais ce petit braconnage des concepts m'a été très utile et stimulant pour voir ce qu'apporte la dimension « musicale » à proprement parler sur mes terrains, dimension que jusqu'alors je n'avais pas réellement abordée puisqu'elle relève d'un champ qui m'est bien étranger, celui de la musicologie. En dépit de ma grande ignorance de cette discipline et pour clore ma partie de discussion (dans l'espoir d'en ouvrir une nouvelle), je me suis autorisé à détourner ces quelques notions vers un usage plus personnel appliqué aux pratiques que j'ai observées.

Des images à la musique

Image pensive, régime d'imagéité, phrase-image : ces néologismes ne pourraient-ils pas nous inspirer pour qualifier les expériences qui ont traversé ces ateliers ? Les productions musicales prétendent rarement encoder des messages clairs ou bien diriger les affects de leurs auditeurs, bien que des subterfuges soient possibles (paroles, échelles de la gamme, couleurs d'accords...). Comme je l'ai souligné plus haut, une musique qui donne à entendre sans prescrire comment entendre et libère ce faisant l'auditeur de sa supposée passivité n'est pas sans lien avec l'idée d'image pensive.

Rappelons que l'image pensive recèle une réflexion non assignable à l'intention de celui qui la produit et fait effet sur celui qui la reçoit sans que ce dernier la rattache à un signifié déterminé. La pensivité musicale désignerait ainsi un état ambigu entre l'écoute active et la réception passive, entre la composition intentionnelle et l'improvisation spontanée. Cette vacance remet en cause l'écart que nous pourrions établir entre deux types de musique : la musique comme illustration d'un

propos (musique engagée, chanson populaire, musique de film, musique fonctionnelle, playlists destinées à des activités spécifiques) et la musique conçue comme opération d'un art autonome. Il y a bien une zone d'indétermination entre ces deux modalités d'accès à l'expérience musicale, un trouble entre l'intention et l'accident, la technique et l'intuition, la composition et l'écoute, la création et l'interprétation, l'art savant et l'art populaire.

La musique fonctionnerait alors selon un « régime de musicalité », soit un certain mode d'articulation entre l'audible et le dicible, entre la présence brute du son et le discours-émotion que celui-ci est censé véhiculer (par exemple, le mode mineur pour le triste, le rythme disco pour faire danser, la gamme ton par ton pour l'onirique, le texte donnant tout son sens à une chanson...).

D'ailleurs, la musique n'est pas un objet ou une simple sonorisation de notes et de rythmes, mais bien un événement produit par la rencontre entre des médiations humaines (public, auteur, interprètes, mécènes...), collectives (institutions, groupe...), matérielles (instruments, partitions, disques...) et techniques (salle, enceintes...) (Hennion, 2007). On peut donc dire « qu'il y a musique » quand une expérience esthétique se produit dans la relation entre ces différentes médiations.

Or, la musique se donne à entendre et à faire sur deux registres différents, comparables à ceux présentés pour l'image : d'une part, sa texture vibratoire (les ondes sonores, le mouvement de fréquences issu des vocalises ou du toucher d'un instrument), et d'autre part, sa capacité à véhiculer ou orienter des affects difficilement exprimables autrement. Ces deux formes « d'audibilité » s'entremêlent dans la performance musicale, au point de produire ce que nous pourrions appeler des « phrases-musique » : à la fois une pure présence acoustique (le timbre de la musique) et un langage sonore quasi-narratif (la phrase, avec ou sans mots).

Durant les improvisations collectives, les performances, les arrangements spontanés, les silences habités, le joué comme le non-joué, nous avons vu à la fois des techniques et des expressions, nous avons entendu des sons et des signaux sémantiques. Quand le duo de compositeurs en herbe a développé son « passe-passe » vocal, il a créé une phrase-musique unissant la spontanéité de l'échange parlé à la construction mélodique, transformant la conversation en matière musicale et la musique en dialogue. Quand un peu plus tard, un musicien a fait dérailler l'improvisation collective en introduisant un autre rythme, il a aussi produit une phrase-musique qui a fait coexister deux logiques pourtant incompatibles, créant par cette collision un espace sonore inédit (aussi dissonant

fût-il). Quelqu'un qui n'avait jamais touché un piano a pu produire par ses maladresses une mélodie hésitante, éventuellement un peu fautive, mais émouvante. Parfois même, l'imperfection technique fut une ressource expressive, l'accident une trouvaille et l'incompétence présumée un levier inattendu de créativité. Le politique dans tout cela était la rencontre fortuite entre des sensibilités distinctes autour d'un objet commun qu'est la musique au sein des *ensembles dissensuels*.

Bien souvent, les phrases-musique ont émergé dans ces moments de bricolage où les amateurs ont assemblé des fragments hétérogènes, techniques apprises et intuitions spontanées, références culturelles diverses et inventions du moment, maîtrise partielle et assomption de l'imperfection. Dès lors dans le régime de musicalité des amateurs, la valeur ne se mesure pas forcément à l'adéquation entre une intention et une qualité de réalisation, mais par une capacité à créer des moments d'intensité, des brèches dans l'ordinaire, des scènes desquelles on s'éprend pour mieux se déprendre. Pour ce faire, il y a bien une éthique du beau pour soi, du geste juste, mais pas nécessairement de la perfection objective.

Néanmoins, en pratique, je crois que j'irais trop vite en besogne si j'affirmais la superficialité des différences de niveaux entre amateurs. Ces écarts sont loin d'être anecdotiques ou négligeables. Certes, ce qui compte pour l'amateur est la satisfaction qu'il tire de son moment passé avec son objet d'attachement. Mais au demeurant, dans un contexte de groupe, il m'est impensable de nier les mécanismes de comparaison de soi avec les autres, de fierté ou de déception quant aux progrès (non) effectués, de défis compétitifs lancés à soi-même, ou de jalousies face aux talents de son voisin.

Toutefois, je crois que cela se rapporte à un autre sujet (également très intéressant) qui fait intervenir de nombreuses dimensions sociales (rapports sociaux ou de genre, par exemple...), psychologiques (confiance en soi, envie, ressentiment...). Or, mon approche pour cette recherche était surtout esthétique. À cet égard, je pense que je serais passé à côté de mon objet si je m'étais attelé à interpréter et sociologiser les éventuels différends ou à psychologiser les ressentiments. Le plus important est d'avoir conscience que ces derniers existent, y compris chez les amateurs.

En définitive, la musique comme image pensive, le régime de musicalité et la phrase-musique désignent les modalités par lesquelles les pratiques créatives amateurs peuvent fonctionner comme des espaces d'émancipation esthétique, en actualisant d'autres possibles, en ouvrant à des capacités

créatives insoupçonnées, en démontrant que la musique peut être autre chose qu'un produit culturel standardisé ou qu'une compétence technique à acquérir.

Synthèse de la piste XIV

En substituant à la logique du maître sapient celle du maître ignorant, ces expériences m'ont fait sentir que l'émancipation ne procédait pas nécessairement d'une prise de conscience critique préalable, mais émergeait de l'expérimentation concrète d'autres rapports au sensible. Cette expérimentation s'est appuyée sur l'indécidabilité de l'esthétique. Loin de fonctionner comme des messages à décoder ou des émotions à consommer, ces performances musicales ont opéré comme des appareils générateurs de suspension, maintenant performeurs et auditeurs dans un état de vacance productive. Et c'est précisément cette indétermination qui avait un potentiel émancipateur : en refusant de livrer un sens immédiat, les performances ont ouvert des espaces où chacun a pu déployer sa propre capacité d'association et d'interprétation.

J'ai aussi souligné la spécificité du medium musical dans ces ateliers pour saisir comment le sonore articule présence vibratoire et signification affective selon des modalités qui échappent à la logique représentationnelle. Dans ces ateliers, l'imperfection technique est devenue ressource expressive, l'accident s'est mué en découverte, et la supposée incompetence s'est révélée être un levier inattendu de créativité. Le politique résidait alors dans ces rencontres fortuites entre des sensibilités distinctes autour de l'objet musical commun.

Cependant, cette vision émancipatrice ne doit pas occulter les relations de pouvoir qui traversent mes dispositifs créatifs. Si les amateurs ne sont jamais purement passifs, ils n'opèrent pas pour autant dans un vide social et technique. Les appareils qui rendent possibles ces expériences, notamment les technologies numériques, ne sont pas neutres : ils conditionnent les formes d'expression tout en permettant l'écllosion de brèches. Cette tension entre conditionnement et indétermination, entre contrainte technique et liberté d'appropriation, constitue même un défi pour penser l'émancipation esthétique à l'ère numérique. Comment préserver les conditions d'un jeu esthétique dans un contexte où les dispositifs techniques façonnent toujours plus subtilement, voire agressivement nos sensibilités ? Cette question soulève celle du programme politique qui pourrait favoriser la préservation et l'accessibilité de ces moments, mais il s'agit là d'un tout autre sujet...

OUTRO

Au terme de cette exploration de scènes de l'amatorat, j'espère avoir su convaincre que celui-ci pouvait être plus qu'une simple activité récréative ou passe-temps divertissant, en étant aussi une modalité singulière de travail : un travail qui ne se soumet pas aux logiques de performance et de rentabilité qui structurent ordinairement l'existence dans les sociétés néolibérales, un travail qui est réalisé par vouloir et non par devoir.

Cette thèse a tenté de mettre en lumière la façon dont l'amatorat constitue parfois un travail – avec tout ce que cela implique d'efforts, de discipline, d'apprentissage et de transformation de soi et du monde –, mais un travail d'une nature radicalement différente. Le travail de l'amateur ouvre un espace de vitalité existentielle. C'est un travail par lequel il ne s'agit pas de gagner sa vie (bien que cela ne soit pas incompatible comme chez les *pro-ams*), mais de la vivre avec plus d'intensité, à travers des modalités sensibles que l'organisation du temps social tend à restreindre, voire à nous refuser.

Amatorat et institutions

En outre, ce qui se joue dans l'amatorat artistique semble échapper aux tentatives de capture par la rationalité managériale. Il ne s'agit pas d'une résistance consciente ou militante, mais d'une tactique ou politique minoritaire qui déjoue en partie cette prédation par sa nature désintéressée. Déjoue « en partie » seulement car, bien sûr, les organisations continueront à esthétiser le travail pour le rendre plus « aimable », de même que les industries culturelles fonctionneront toujours grâce aux amateurs. Cependant, l'amateur pratique par amour, avec une forme de gratuité, voire de dépense, qui constitue une subversion en acte des impératifs de productivité et de rentabilité. L'amatorat apparaît alors comme une brèche dans l'ordonnement de nos quotidiens rabougris par les rythmes du travail et de la consommation. Ainsi ces expériences esthétiques, si ordinaires soient-elles, laissent entrevoir d'autres types de rapports au monde, à soi et à autrui.

Pourtant, je ne peux ignorer la contradiction qui traverse ma proposition. Car si les **performances** amateurs présentées ont effectivement échappé aux logiques instrumentales dans leur déroulement immédiat, elles n'ont pas pour autant évité toute forme de valorisation. Bien au contraire, je les ai minutieusement documentées, analysées, creusées dans le cadre de ma recherche. Cette thèse même ne constitue-t-elle pas une forme de récupération institutionnelle ? Il y a un peu d'ironie là-dedans : voilà des pratiques artistiques que j'ai conçues comme des espaces

qui sortent des logiques de performance et de rentabilité, et qui se retrouvent transformées en objet d'étude managériale, en capital symbolique, en connaissance que je peux valoriser sur le marché des idées afin de nourrir une éventuelle carrière.

Si cette contradiction ne m'amène pas pour autant à invalider ma démarche, elle met à jour ses limites. L'expérience de la gratuité alimente la production académique et ma contribution présentant l'amatorat comme une alternative peut devenir une ressource managériale. Faut-il pour autant renoncer à ce genre d'expérimentation ? Ou plutôt assumer cette tension, cette impossibilité de sortir complètement du système que j'interroge, comme une condition de ma réflexion critique ?

En tout état de cause, cela me laisse penser que le potentiel émancipateur de l'amatorat advient avec le plus de force lorsqu'il échappe aux cadres institutionnels. Les institutions, qu'elles soient économiques, culturelles ou éducatives, tendent à imposer des normes, des hiérarchies, des modes de légitimation nécessaires à leur propre conservation, qui peuvent contrarier la sédition amateur. Lorsque ces pratiques sont encadrées, évaluées, mises en compétition par des critères exogènes, elles risquent de perdre leur faculté à créer leurs propres règles du jeu, à définir seules leurs critères de réussite et d'accomplissement.

Au demeurant, les institutions peuvent aussi fournir des ressources, des espaces et des opportunités de rencontre sans lesquels certaines pratiques amateurs ne pourraient pas subsister, par exemple dans les mondes du sport et de la culture. Il s'agit alors de penser des formes institutionnelles légères et souples, qui soutiennent sans capturer, qui accompagnent sans normaliser. Cette intuition invite à questionner le périmètre de ce qui peut être considéré comme de l'amatorat.

La pratique religieuse, par exemple, a-t-elle quelque chose en commun avec l'amatorat artistique ? En pensant la religion comme une institution, on serait tenté d'affirmer la négative puisqu'elle s'inscrit surtout dans un régime éthique. En effet, celle-ci requiert généralement la conformité à des préceptes ou l'adhésion à des vérités révélées. Mais lorsqu'on pense la religion comme une pratique, elle implique aussi un engagement personnel, une recherche de sens et une communauté de pratiquants. La prière ou la foi elle-même, dans sa dimension la plus intime et mystique, peut ouvrir à d'autres modalités sensibles de la vie. Elle partage alors avec l'amatorat artistique cette capacité à suspendre le cours ordinaire des choses, à faire advenir de la contingence dans le flux déterminé de l'existence. En un mot, elle peut, à sa manière, ouvrir des brèches.

L'exemple du sport mériterait lui aussi quelques investigations. Le sport est marqué par deux logiques qui l'éloignent de l'amatorat artistique tel que nous l'avons caractérisé. D'une part, la

logique de performance-compétition structure souvent l'activité sportive. Ce qu'on appelle « l'esprit du sport », c'est certes le fair-play, le respect et l'intégrité, mais c'est aussi le dépassement de soi ou de l'adversaire, le « toujours plus » rapporté à des critères mesurables et objectivables. D'autre part, la passion sportive est généralement partisane, voire empreinte de chauvinisme lorsqu'on supporte une équipe, un athlète, une nation par sentiment d'appartenance et par identification. Pourtant, ces réserves ne doivent pas nous empêcher de reconnaître la dimension esthétique indéniable du sport.

En effet, la pratique sportive non professionnelle offre un espace pour expérimenter, dans un cadre délimité et temporellement circonscrit, des registres sensibles comme la compétition, la rivalité, l'affrontement, le challenge ou encore la solidarité d'équipe. Ces émotions et ces rapports, pour certains destructeurs lorsqu'ils envahissent la vie quotidienne, trouvent dans le sport amateur un terrain borné, à l'image de ce que permet une fiction ou un jeu. Bien-sûr, des ressentiments délétères (haine, racisme, homophobie, sexisme...) se superposent parfois aux logiques du sport, y compris chez les amateurs, entraînant des débordements et des formes de violence qui dépassent son cadre strictement ludique. Mais dans la configuration idéale, si elle existe, quand le match se termine, les adversaires se serrent la main et chacun retrouve sa vie ordinaire après avoir éprouvé des sensations qui demeurent cantonnées au temps de la pratique sportive. Plus encore, la **performance** athlétique peut émouvoir au même titre qu'une œuvre d'art : celui qui se délecte de la beauté d'un geste sportif ne le fait-il pas à la manière d'un esthète ? Par exemple, la danse est un cas d'hybridation possible entre art et sport. Et pour cause, la **performance** physique y devient indissociable de l'esthétique. Il y aurait là des terrains d'enquête prometteurs pour approfondir ces questions.

Pour quel horizon politique ?

Enfin, la question du temps disponible pour l'amatorat constitue un enjeu politique que ma recherche n'a fait qu'effleurer. Dire que l'amatorat en pratique ouvre des espaces d'égalité esthétique ne veut pas dire que ces pratiques sont accessibles de façon égale à n'importe qui. Pour vivre des expériences d'amatorat, il faut avant tout... du temps. Dans notre société, le temps est régi par des impératifs sociaux au premier rang desquels l'école pour les enfants et le travail pour les adultes, mais aussi d'autres formes d'activités comme le bénévolat, le travail domestique ou l'assistance à la personne (proches malades, enfants en bas âge...) que nous sommes parfois susceptibles d'exercer par contrainte.

S'il nous reste effectivement du temps disponible (ce que l'économie néoclassique appelle « le loisir »), ce temps est de plus en plus grignoté, voire soumis par l'économie dite immatérielle. En effet, l'industrie culturelle parvient toujours plus à capter notre concentration, comme en témoigne l'explosion du temps d'exposition aux écrans qui altère notre capacité à entrer en résonance avec le monde (Rosa, 2019). Certains usages robotisants des réseaux sociaux, par exemple, ne sont-ils pas à même de menacer notre vie sensible en nous habituant à des formes aliénantes de consommation ? Ou nous prennent-ils simplement du temps qui pourrait être consacré à d'autres pratiques, sans altérer nos facultés sensibles pour autant ? Sans doute un peu de tout cela à la fois.

Cette question ouvre directement sur des perspectives plus politiques. Un horizon de société qui prendrait au sérieux l'amatorat devrait nécessairement s'atteler à la question du temps de travail et des redistributions économiques qui en compenseraient la diminution. Sans temps disponible, sans cette liberté de pouvoir consacrer des heures à ce qui nous passionne sans arrière-pensée économique, la possibilité de multiplier des expériences d'amatorat demeurera un privilège.

Aussi, le risque est grand qu'à force de manquer de temps, nous perdions progressivement notre capacité d'autodidaxie, cette aptitude à apprendre par nous-mêmes, à explorer, à expérimenter. L'enjeu touche ici à notre vitalité même, à savoir la capacité d'augmenter nos potentialités, d'apprendre en autonomie.

L'amatorat en pratique, tel que nous l'avons appréhendé au long de cette thèse, constitue déjà une utopie concrète. Et pour cause, tout cela n'est pas un idéal abstrait et lointain, mais une réalité effective et agissante, qui préfigure d'autres mondes possibles. Dans chaque atelier d'artiste amateur, dans chaque répétition de groupe de musique du dimanche, dans chaque cercle de lecture ou jardin partagé, se joue quelque chose qui excède infiniment la simple occupation du temps libre.

Ces activités inventent des formes de vie où le faire prime sur l'avoir, où la joie de la pratique l'emporte sur l'obsession du résultat, où la solidarité se tisse dans le partage non autoritaire d'une passion commune. Les *ensembles dissensuels* que forment ces scènes d'amatorat constituent peut-être l'une des alternatives les plus joyeuses et les plus vitales face à certains aspects mortifères du capitalisme tardif.

Cette thèse aura donc tenté d'identifier quelques dimensions de ces pratiques trop souvent invisibilisées, commiserées voire méprisées. Si elle a pu contribuer, ne serait-ce que modestement, à montrer la richesse, la complexité et la portée politique de l'amatorat, elle aura atteint son objectif.

Car comprendre l'amatorat revient à éprouver ce qui, en nous et entre nous, résiste à la réduction de la vie à la survie et à ses conditions sociales, ce qui maintient ouverte la possibilité d'une existence plus riche et moins déterminée. L'amatorat nous enseigne qu'un autre rapport au travail, au temps, à la création et à la communauté est non seulement possible mais déjà là, sous nos yeux, dans les marges et les interstices de nos quotidiens. À nous de savoir le voir, le penser, le défendre et le faire proliférer.

-

CRÉDITS

- ABRIR I, SCHMIDT, G., BEAUJOLIN, R., MOUREY, D., BOBADILLA, N., DEBENEDETTI, S., ... & XHAUFLAIR, V. (2015, June). Quand l'art parle de restructurations d'entreprises. Dévoilement des impensés et connaissance expérientielle. In *Annales des Mines-Gérer et comprendre* (N° 2, p. 67-78). Cairn/Softwin.
- ABT, C. C. (1967/1987). *Serious games*. University press of America.
- ADLER P.S., FORBES L.C. et WILLMOTT H. (2007). Critical management studies, *The Academy of Management Annals 1*, vol. 1, n° 1, 119-179.
- ADORNO, T. (1938/2001). *Le Caractère fétiche dans la musique et la régression de l'écoute*, Paris, Allia.
- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. (1974). *La dialectique de la raison*. Gallimard.
- ADROT, A. (2010). *Quel apport des technologies de l'information et de la communication (tic) à l'improvisation organisationnelle durant la réponse à la crise ?* [Doctoral dissertation]. Université Paris Dauphine-Paris IX.
- AGOGUÉ, M., LEVILLAIN, K. & HOOGE, S. (2015). Gamification of creativity: exploring the usefulness of serious games for ideation. *Creativity and innovation management*, 24 (3), 415-429.
- AKRICH, M., BARTHE, Y. & RÉMY, C. (2010). Les enquêtes profanes et la dynamique des controverses en santé environnementale. In *Sur la piste environnementale. Menaces sanitaires et mobilisations profanes* (p. 7-52). Presses des Mines.
- ALLARD-POESI, F. & PERRET, V. (2014). Chapitre 1. Fondements épistémologiques de la recherche. In *Méthodes de recherche en management* (Vol. 4, p. 14-46). Dunod.
- ALLARD, L. (1994). *L'espace public esthétique et les amateurs : l'exemple du cinéma privé*. [Doctoral dissertation]. Paris 3.
- ALLARD, L. (1999). L'amateur : une figure de la modernité esthétique. *Communications*, 68 (1), 9-31.
- ALLARD, L. (2016). La remix culture : une poïétique ordinaire du Web. In Kaplan F., Nova N. (dir.), *La culture internet des mèmes* (p. 62-75). PPUR.
- ALLARD, L., CRETON, L. & ODIN, R. (2014). *Téléphonie mobile et création*. Armand Colin, Recherches.
- ALVAREZ, J. (2007). *Du jeu vidéo au serious game : approches culturelle, pragmatique et formelle*. [Doctoral dissertation]. Toulouse 2.
- ALVESSON, M. & WILLMOTT, H. (1992). On the idea of emancipation in management and organization studies. *Academy of management review*, 17 (3), 432-464.
- AMABILE, T. M. (1983). The social psychology of creativity : A componential conceptualization. *Journal of personality and social psychology*, 45 (2), 357.

- AMABILE, T. M. (1988/2013), Componential Theory of Creativity, in *Encyclopedia of Management Theory* (Eric H. Kessler, Ed.), Sage Publications.
- AMABILE, T. M., CONTI, R., COON, H., LAZENBY, J. & HERRON, M. (1996). Assessing the work environment for creativity. *Academy of Management Journal*, 39 (5), 1154-1185.
- AMADO, G., BOUILLOUD, J. P., LHUILIER, D. & ULMANN, A. L. (2017). *La créativité au travail*. Érès.
- ANDERSON, C. (2012). *Makers : The new industrial revolution*. Random House.
- ANDONOVA, Y., KOGAN, A. F., WILHELM, C., VACHER, B., POIRIER, C., BOUQUILLION, P., ... & BEDARD, P. (2014). Injonction de créativité et création sous contrainte : parallèles entre secteur culturel et monde du travail à l'épreuve du numérique. *Actes du colloque*, n° 409, 82^e congrès de l'ACFAS, Université Concordia, Montréal.
- ARENDT, H. (1958). *The Human Condition*. University of Chicago Press.
- ASHCRAFT, K. L. (2017). 'Submission' to the rule of excellence: Ordinary affect and precarious resistance in the labor of organization and management studies. *Organization*, 24 (1), 36-58.
- AUFRÈRE, L. (2023). *Comment le commoning peut-il faire émerger une infrastructure en tant qu'espace de professionnalisation artistique ? Le cas d'un artist-run space* [Doctoral dissertation]. Université Sorbonne-Paris Nord.
- BAKER, T. (2007). Resources in play: Bricolage in the Toy Store (y). *Journal of business venturing*, 22 (5), 694-711.
- BAKER, T. & ALDRICH, H. E. (2000). Bricolage and Resource-seeking: improvisational responses to dependence in entrepreneurial firms. *Unpublished paper*.
- BAKER, T. & NELSON, R. E. (2005). Creating something from nothing: Resource construction through entrepreneurial bricolage. *Administrative science quarterly*, 50 (3), 329-366.
- BAKER, T., MINER, A. S. & EESLEY, D. T. (2003). Improvising firms: Bricolage, account giving and improvisational competencies in the founding process. *Research policy*, 32 (2), 255-276.
- BALAS, N. (2022). L'enseignement critique du management peut-il faire école ? Une expérimentation de la méthode de l'égalité au sein d'une école universitaire de management. *Management international*, 26 (5), 61-74.
- BANCOU, L. & CNOSSEN, B. (2024). Beyond creative Production: Shaping creative togetherness across differences in a European screenwriting program. In *40th European Group for Organizational Studies Colloquium*.
- BARLEY, S. R. & KUNDA, G. (2001). Bringing work back in. *Organization science*, 12 (1), 76-95.
- BARONE, T. & EISNER, E. W. (2011). *Arts based research*. Sage.
- BARTHES, R. (2002). Œuvres complètes, tome 5 : livres, textes, entretiens, 1977-1980, Seuil.
- BARTHES, R. (2003). *La Préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1978-1979 et 1979-1980, Paris, Seuil / Imec.
- BATAILLE, G. (1933). *La notion de dépense*. Écrits d'ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues, 9.

- BEAU, R. & LARRÈRE, C. (2018). *Penser l'anthropocène*. Presses de Sciences Po.
- BECKER, H. (1999). *Propos sur l'art*. L'Harmattan.
- BECKER, H. S. (1963). *Outsiders : études de sociologie de la déviance*. Métailié.
- BECKER, H. S. (1974). Art as collective action. *American sociological review*, 767-776.
- BECKER, H. S. (1983). Mondes de l'art et types sociaux. In *Sociologie du travail*, n° 4, p. 404-417.
- BECKER, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- BENGHOZI, P. J. (1987). Art and organization. *Special Issue of Dragon*, 2 (4).
- BENGHOZI, P. J. & PARIS, T. (2016). The cultural economy in the digital age: A revolution in intermediation ?. *City, Culture and Society*, 7 (2), 75-80.
- BENJAMIN, W. (2013). L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique. Editions Payot & Rivages.
- BENSAM, J. (1983). Introduction : the phenomenology and sociology of the performing arts. In Kamerman, Martorella & al., *Performers & performances : the social organization of artistic work*, p. 1-37.
- BENTHAM, J. (1780). *An introduction to the principles of morals and legislation*. London.
- BERNOUX Ph. (1981). *Un travail à soi*. Privat.
- BERNOUX, P. (2015). *Mieux-être au travail : appropriation et reconnaissance*. Octarès Editions.
- BERNOUX, P. (2016). Un changement de paradigme : le travail comme activité. *Sociologie et sociétés*, 48(1), 15-34.
- BERREBI-HOFFMANN, I., BUREAU, M. C. & LALLEMENT, M. (2018). *Makers - Enquête sur les laboratoires du changement social*. Média Diffusion.
- BERTHOIN ANTAL, A. (2012). Artistic intervention residencies and their intermediaries: A comparative analysis. *Organizational Aesthetics*, 1 (1), 44-67.
- BERTHOIN ANTAL, A. (2013). Art-based research for engaging not-knowing in organizations. *Journal of Applied Arts & Health*, 4 (1), 67-76.
- BEYES, T. (2009). Spaces of intensity—urban entrepreneurship as redistribution of the sensible. In *The politics and aesthetics of entrepreneurship*. Edward Elgar Publishing.
- BEYES, T. & DE COCK, C. (2017). Adorno's grey, Taussig's blue: Colour, organization and critical affect. *Organization*, 24 (1), 59-78.
- BEYES, T. & STEYAERT, C. (2011). The ontological politics of artistic interventions: Implications for performing action research. *Action Research*, 9 (1), 100-115.
- BEYES, T. & STEYAERT, C. (2012). Spacing organization: Non-representational theory and performing organizational space. *Organization*, 19 (1), 45-61.
- BEYES, T. & STEYAERT, C. (2013). Strangely familiar: The uncanny and unsiting organizational analysis. *Organization studies*, 34 (10), 1445-1465.
- BEYES, T. & STEYAERT, C. (2021). Unsettling bodies of knowledge: Walking as a pedagogy of affect. *Management Learning*, 52 (2), 224-242.

- BEYES, T. CNOSSEN, B., ASHCRAFT, K. & BENCHERKI, N. (2022). Who's afraid of the senses ? Organization, management and the return of the sensorium. *Management Learning*, 53 (4), 625-639.
- BIDET A. (2001). Le travail et l'économie. Pour un regard anthropologique. *Sociologie du travail*, vol. 43, n° 2, 215-234.
- BIDET A. (2007). Le travail entre corps et technique : du labor à l'agir créatif. *Communications*, 81, Corps et techniques, 215-223.
- BIDET A. (2011). *L'engagement au travail. Qu'est-ce que le vrai boulot ?*. PUF Coll. Le lien social.
- BIDET A. & SCHOENI D. (2011). Dossier *Analyser les présences au travail : visibilité et invisibilité. ethnographique*. Org, n° 23.
- BIDET, A. & BOUTET, M. (2007). Silvia Gherardi (with the collaboration of Davide Nicolini), Organizational Knowledge. The Texture of Workplace Learning. Blackwell Publishing, Oxford, 2006. *Sociologie du travail*, 49 (3), 398-400.
- BIDET, A. & VATIN, F. (2016). Travailler, c'est produire : Activité, valeur et ordre social. In M.-A. Dujarier, C. Gaudart, A. Gillet & P. Lénéel, *L'activité en théories, Regards croisés sur le travail* (p. 13-33). Octarès.
- BOGOST, I. (2013). Exploitationware. In *Rhetoric/composition/play through video games: Reshaping theory and practice of writing* (p. 139-147). Palgrave Macmillan US.
- BOGOST, I. (2015). Why gamification is bullshit. In S. P. Walz and S. Deterding (Eds.), *The gameful world: Approaches, issues, applications* (p.75-79). MIT Press.
- BOLTANSKI, L. & CHIAPPELLO, È. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- BOLTANSKI, L. & THÉVENOT, L. (1991). *De la justification : les économies de la grandeur*. Gallimard.
- BONNAFFÉ, E. (1881). *Physiologie du curieux*. Jules Martin (impr. Pillet et Dumoulin).
- BORGdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- BOURDIEU, P. (1976). Le sens pratique. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2 (1), 43-86.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinction. Critique sociale du Jugement*. Editions de Minuit.
- BOURDIEU, P. (1984). Mais qui a créé les créateurs ? In *Questions de sociologie* (p. 207-221). Editions de Minuit.
- BOURDIEU, P. (1992). *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Points Essais.
- BOURDIEU, P. (1997). *Méditations pascaliennes*. Média Diffusion.
- BOURDIEU, P. & WACQUANT, L. (1992). *Réponses* (Vol. 4). Seuil.
- BOURDIEU, P. & PASSERON, J.-C. (1964). *Les héritiers*. Les éditions de minuit.
- BOUTINET, J.-P. (2012). La figure du projet comme forme hybride de créativité. *Spécificités*, n° 5 (1), 7-20.
- BOUTINET, J.-P. (2012). *Anthropologie du projet*. PUF.

- BOXENBAUM, E. & ROULEAU, L. (2011). New knowledge products as bricolage: Metaphors and scripts in organizational theory. *Academy of management review*, 36 (2), 272-296.
- BROWN, J. & TREGIDGA, H. (2017). Re-politicizing social and environmental accounting through Rancière: On the value of dissensus. *Accounting, Organizations and Society*, 61, 1-21.
- BRYDON-MILLER, M., BERTHOIN ANTAL, A., FRIEDMAN, V. & GAYÁ WICKS, P. (2011). The changing landscape of arts and action research. *Action Research*, 9 (1), 3-11.
- BUCHANAN, I. (2000). *Michel De Certeau, Cultural Theorist*. Sage Publications.
- BUREAU, M.-C., PERRENOUD, M. & SHAPIRO, R. (Éds.). (2009). *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre son art*. Presses universitaires du Septentrion.
- CAILLOIS, R. (1958/1992). *Les jeux et les hommes*. Gallimard.
- CALVIGNAC, C. (2012). Note de lecture – Le sacre de l'amateur : sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique, P. Flichy. Seuil, Paris (2010). 96 p. *Sociologie du travail*, 54 (2), 277-279.
- CARDADOR, M. T., NORTHCRAFT, G. B. & WHICKER, J. (2017). A theory of work gamification: Something old, something new, something borrowed, something cool?. *Human resource management review*, 27 (2), 353-365.
- CARDON, D. & DELAUNAY-TÉTEREL, H. (2006). La production de soi comme technique relationnelle Un essai de typologie des blogs par leurs publics. *Réseaux*, no 138(4), 15-71.
- CARLUCCI, D. & SCHIUMA, G. (2018). The power of the arts in business. *Journal of Business Research*, 85, 342-347.
- CARR, A. & HANCOCK, P. (Eds.). (2003). *Art and aesthetics at work*. Springer.
- CASILLI A., 2018, La plateforme comme mise au travail des usagers. Digital labor et nouvelles inégalités planétaires, In *Vers une République des Biens Communs ?* (p. 41-56). Les Liens qui Libèrent.
- CAUNE, J., BORDEAUX, M.-C. & MERVANT-ROUX, M.-M. (2011). *Le Théâtre des amateurs. Et l'expérience de l'art. Accompagnement et autonomie*. L'Entretemps éditions.
- CAVES, R. E. (2000). *Creative industries: Contracts between art and commerce* (No. 20). Harvard university press.
- CHAMPENOIS, C., DRAKOPOULOU DODD, S., HJORTH, D. & JACK, S. (2025). The other organization: Heterotopia, management, and entrepreneurship. *Journal of Management Inquiry*, 34 (1), 41-56.
- CHANLAT, J.-F. (2023). *Homo anthropologicus : la gestion à l'épreuve de la condition humaine*. Éditions EMS.
- CHAPMAN, O. & SAWCHUK, K. (2015). Creation-as-research: Critical making in complex environments. *RACAR: Revue d'art canadienne| Canadian Art Review*, 49-52.
- CHARVOLIN, F., MICOUD, A., NYHART, L. (Eds), 2007. *Des sciences citoyennes ? La question de l'amateur dans les sciences naturalistes*. L'Aube.
- CHIAPELLO, E. (1994). *Les modes de contrôle des organisations artistiques*. [Doctoral dissertation]. Paris 9.

- CHIAPELLO, È. (1998). *Artistes versus managers. Le management culturel face à la critique artiste*. Éditions Métailié.
- CHOAY, F. (1987). Michel de Certeau. *Cahiers pour un temps. Centre Georges Pompidou*. 85-90.
- CHOLLET, A. (2015). *Apprentissage et mobilisation de compétences managériales des joueurs de jeux de rôle en ligne massivement multijoueurs (MMORPG)*. [Doctoral dissertation]. Université Montpellier.
- CHOLLET, A. (2020). Développement de soft skills via les interactions sociales des joueurs de MMORPG: cas du jeu Final Fantasy XIV. *Interfaces numériques*, 9 (2).
- CIBORRA, C. U. (1992). From thinking to tinkering: The grassroots of strategic information systems. *The information society*, 8 (4), 297-309.
- CIBORRA, C. (1996). *Improvisation and information technology proceedings in organizations*. ICIS Eds.
- CITTON, Y. (2018). Raviver un souffle post-capitaliste. *Multitudes*, 70 (1), 59-75.
- CLOT, Y. (2010). Pourquoi l'activité dans la clinique du travail ? In *Agir en clinique du travail* (p. 11-25). Érès.
- CLOT, Y., (2008). *Travail et pouvoir d'agir*. PUF, Le Travail Humain.
- CNOSEN, B. & BENCHERKI, N. (2023). Artful legitimacy: The role of materiality in practices of legitimation. *Organization Studies*, 44 (6), 919-938.
- COLE, A. L. & KNOWLES, J. G. (2008). *Arts-informed research. Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*. SAGE Publications.
- CONTU, A. (2008). Decaf resistance: On misbehavior, cynicism, and desire in liberal workplaces. *Management communication quarterly*, 21 (3), 364-379.
- COOK, S. D. & YANOW, D. (1993). Culture and organizational learning. *Journal of management inquiry*, 2 (4), 373-390.
- CORSANI, A. (2020). *Chemins de la liberté*. Éditions du Croquant.
- CORSANI, A. & LAZZARATO, M. (2008). *Intermittents et précaires*. Amsterdam.
- CORSANI, A. & LAZZARATO, M. (2009). Travailler dans le secteur du spectacle: les intermittents. In *L'artiste pluriel: démultiplier l'activité pour vivre de son art*, 35-49.
- COSTEA, B., CRUMP, N. & HOLM, J. (2005). Dionysus at work? The ethos of play and the ethos of management. *Culture and Organization*, 11 (2), 139-151.
- COURPASSON, D. (2017). The politics of everyday. *Organization Studies*, 38 (6), 843-859.
- COVA, V. (2014). *Lefebvre et de Certeau. La sociologie du quotidien*. Éditions EMS.
- CRAWFORD M.-B. (2010/2016). *Éloge du carburateur. Essai sur le sens et la valeur du travail*. La découverte.
- CROZIER, M. & FRIEDBERG, E. (1977/2007). *L'acteur et le système*. Editions du Seuil.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention*. New York NY: Harper Perennial.
- DALE, K. (2000). *Anatomising embodiment and organisation theory*. Springer.

- DALE, K. (2005). Building a social materiality: Spatial and embodied politics in organizational control. *Organization*, 12 (5), 649-678.
- DARSØ, L. (2004). *Artful creation: Learning-tales of arts-in-business*. Samfundslitteratur.
- DCMS (1998). Creative industries mapping, *Documents*.
- DE CERTEAU, M. (1974). *La culture au pluriel*. Points.
- DE CERTEAU, M. (1990).. *L'invention du quotidien, 1. Arts de Faire*, Gallimard.
- DE CERTEAU, M. D., GIARD, L. & MAYOL, P. (1994). *L'invention du quotidien, 2. Habiter, Cuisiner*. Gallimard.
- DE GAULEJAC, V. (2006) . La part maudite du management : l'idéologie gestionnaire. *Empan*, 61 (1), 30-35.
- DE GAULEJAC, V. (2006). La société malade de la gestion. *Revue française de gestion*, 2, 161-169.
- DE VAUJANY, F.-X. & MITEV, N. (2015). Introduction au tournant matériel en théories des organisations. In *Les théories des organisations*, (p.137-156).
- DEBENEDETTI, S. & MAIRESSE, P. (2019). Who's the Boss? Leadership, Fiction and Power According to "The Boss-of-It-All". *Turn to Film: Film in the Business School*, 85-99.
- DEBENEDETTI, S. & PERRET, V. (2019). De l'art ou du boulot ? L'intervention artistique dans les organisations. *L'état du management 2019*, 93-106.
- DEBENEDETTI, S., HUAULT, I. & PERRET, V. (2017). Esthétique et politique de la résistance au travail dans Les Temps modernes. *Sociologies pratiques*, 34 (1), 125-134.
- DEBENEDETTI, S., PERRET, V. & SCHMIDT, G. (2019). Les méthodes de recherche basées sur l'art. *Méthodes de recherche qualitatives innovantes*, 63-86.
- DÉGOT, V. (2007). Portrait of the manager as an artist. *Organizational Aesthetics*, 1(2).
- DEJOURS Ch. (1995). *Le facteur humain*. PUF, Que sais-je ?
- DEJOURS, Ch., MOLINIER, P. (1994). Le travail comme énigme. *Sociologie du travail*, 35-44.
- DELCHAMBRE, J.-P. (2009). Le jeu créatif comme modalité de l'expérience dans une perspective pragmatique élargie. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 40 (40-1), 15-38.
- DELPORT, M. F. (1984). «Trabajo-trabajar (se)»: étude lexico-syntaxique. *Cahiers d'Études hispaniques médiévales*, 9 (1), 99-162.
- DENZIN, N. K. (2003). *Performance ethnography: Critical pedagogy and the politics of culture*. Sage.
- DENZIN, N. K. (2019). The death of data in neoliberal times. *Qualitative Inquiry*, 25(8), 721-724.
- DESCOLA, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Gallimard.
- DETERDING, S. (2014). Eudaimonic design, or: Six invitations to rethink gamification. In *Rethinking Gamification*, Lüneburg: meson press, p. 305-323.
- DETERDING, S., DIXON, D., KHALED, R. & NACKE, L. (2011). From game design elements to gamefulness: defining" gamification". In *Proceedings of the 15th international academic MindTrek conference: Envisioning future media environments* (p. 9-15).
- DEWEY, J. (2010). *L'art comme expérience*. Folio essais, Gallimard.

- DI DOMENICO, M., HAUGH, H. & TRACEY, P. (2010). Social bricolage: Theorizing social value creation in social enterprises. *Entrepreneurship theory and practice*, 34 (4), 681-703.
- DIETRICH, A., GILBERT, P., PIGEYRE, F. & AUBRET, J. (2010). Management des compétences: enjeux, modèles et perspectives. Dunod.
- DIEUAIDE, P., PAULRÉ, B. & VERCELLONE, C. (2003). Le capitalisme cognitif: Un nouveau système historique d'accumulation. *Journées d'étude MATISSE*, 1.
- DJAOUTI, D. (2016). Serious Games pour l'éducation : utiliser, créer, faire créer ?. *Trema*, (44) 51-64.
- DONIN, N. & STIEGLER, B. (2004). Révolutions industrielles de la musique. *Cahiers de médiologie*. 6-17.
- DRAZIN, R., GLYNN, M. A. & KAZANJIAN, R. K. (1999). Multilevel theorizing about creativity in organizations: A sensemaking perspective. *Academy of management review*, 24 (2), 286-307.
- DUFF, C. & SUMARTOJO, S. (2017). Assemblages of creativity: Material practices in the creative economy. *Organization*, 24, 418-432.
- DUJARIER M.-A. (2015). *Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail*. La Découverte.
- DUJARIER, M.-A. (2014). *Le travail du consommateur: De Mac Do à eBay : comment nous coproduisons ce que nous achetons*. La Découverte.
- DUJARIER, M.-A. (2016). Apports d'une sociologie de l'activité pour comprendre le travail. L'activité en théories-Regards croisés sur le travail.
- DUJARIER, M.-A. (2017). Créativité et jeu au travail : Le point de vue de la sociologie clinique de l'activité. In *La créativité au travail* (p. 197-216). Érès.
- DUJARIER, M.-A. (2021). *Troubles dans le travail : Sociologie d'une catégorie de pensée*. PUF.
- DUJARIER, M.-A. (2016). *Apports d'une sociologie de l'activité pour comprendre le travail*. In *L'activité en théories, Regards croisés sur le travail*, p.97-130. Octarès.
- DURAND, R. (2006). Créativité organisationnelle. *Revue française de gestion*, 161 (2), 91-94.
- DUYMEDJIAN, R. & RÜLING, C. C. (2010). Towards a foundation of bricolage in organization and management theory. *Organization studies*, 31 (2), 133-151.
- ENGESTRÖM, Y. (1987). *Learning by expanding*. Orienta-Konsultit Oy.
- FALZON, P. (2013). Pour une ergonomie constructive. In *Ergonomie constructive* (p. 1-16). PUF.
- FAULKNER, S. L. (2019). *Poetic inquiry: Craft, method and practice*. Routledge.
- FAVERGE, J.-M. & OMBREDANE, A. (1955). *L'analyse du travail: Facteur d'économie humaine et de productivité*. FeniXX.
- FAYOL, H. (1916). *Administration*. Pitman.
- FELDMAN, M. S. & ORLIKOWSKI, W. J. (2011). Theorizing practice and practicing theory. *Organization science*, 22 (5), 1240-1253.

- FLAMAND, G. (2017). *Former à l'organisation par l'art pour un retour vers un fondement pratique: une analyse critique de l'usage de l'art dans la Management Education*. [Doctoral dissertation]. Université Paris Sciences et lettres.
- FLICHY, P. (2010). *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique : Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Média Diffusion.
- FLICHY, P. (2017). *Les nouvelles frontières du travail à l'ère numérique*. Média Diffusion.
- FOTAKI, M., KENNY, K. & VACHHANI, S. J. (2017). Thinking critically about affect in organization studies: Why it matters. *Organization*, 24 (1), 3-17.
- FOUCAULT, M. (1967). *Des espaces autres*. Conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967.
- FOURNIER, V. & GREY, C. (2000). At the Critical Moment: Conditions and Prospects for Critical Management Studies. *Human Relations*, 53 (1), 7-32.
- FRIOT B. (2007). Le salariat. Pour une approche en termes de régimes de ressources. Fayard.
- GAGLIARDI, P. (1990). *Symbols and artifacts: Views of the corporate landscape*. De Gruyter.
- GARRETT, P. M. (2018). Disrupting, destabilising and declassifying: Jacques Rancière's potential contribution to social work. *International Social Work*, 61 (1), 106-118.
- GARUD, R. & KARNØE, P. (2003). Bricolage versus breakthrough: distributed and embedded agency in technology entrepreneurship. *Research policy*, 32 (2), 277-300.
- GEORGE, A. & LADKIN, D. (2008). The aesthetics of leadership development. In *Leadership learning: Knowledge into action* (p. 77-92). Palgrave Macmillan UK.
- GEORGE, J. M. (2007). Creativity in organizations. *The academy of management annals*, 1 (1), 439-477.
- GHERARDI, S. (2009). *Organizational knowledge: The texture of workplace learning*. John Wiley & Sons.
- GHERARDI, S. (2013/2019). *How to conduct a practice-based study: Problems and methods*. Edward Elgar Publishing.
- GHERARDI, S. (2016). To start practice theorizing anew: The contribution of the concepts of agencement and formativeness. *Organization*, 23 (5), 680-698.
- GHERARDI, S. (2017). One turn... and now another one: Do the turn to practice and the turn to affect have something in common?. *Management Learning*, 48 (3), 345-358.
- GHERARDI, S. & STRATI, A. (1988). The temporal dimension in organizational studies. *Organization studies*, 9(2), 149-164.
- GHERARDI, S. & STRATI, A. (2013). *Learning and Knowing in Practice-based Studies*. Edward Elgar Publishing.
- GHERARDI, S. & STRATI, A. (2017). Talking about competence: That "something" which exceeds the speaking subject. In *Skillful Performance: Enacting Capabilities, Knowledge, Competence, and Expertise* (p. 103-124). Oxford University Press.

- GIDDENS, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Univ of California Press.
- GLASER, B. G., STRAUSS, A. L., PAUL, A. T., KAUFMANN, S. & HILDENBRAND, B. (2010). *Grounded theory: stratégies qualitatives de recherche*. Verlag Hans Huber.
- GLASERSFELD, E. V. (1988). The reluctance to change a way of thinking. *The Irish Journal of Psychology*, 9 (1), 83-90.
- GODART, F., SEONG, S. & PHILLIPS, D. J. (2020). The sociology of creativity: Elements, structures, and audiences. *Annual Review of Sociology*, 46(1), 489-510.
- GOMART, E. & HENNION, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The sociological review*, 47 (S1), 220-247.
- GOMEZ, P.-Y. (2013). Rendre le travail tangible dans ses trois dimensions. *L'Expansion Management Review*, 150 (3), 32-40.
- GOMEZ, P.-Y. (2019). *Le travail invisible : enquête sur une disparition*. Desclée de Brouwer.
- GOMEZ, P.-Y., JAEGER, M., CHAILLOU, A., & ROBLIN, L. (2019). Changer de perspective : le travail comme soin. *Revue Projet*, 370 (3), 38-43.
- GORZ, A. (1988). *Métamorphoses du travail : quête du sens, critique de la raison économique*. Editions Galilée.
- GOSELIN, P. (2006). 2. La recherche en pratique artistique. In *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 21). PUQ.
- GOSELIN, P. & LE COGUEC, É. (2006). *Recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. PUQ.
- GOUZOUASIS, P. (2019). What are ABER and CAP?. *Action, Criticism & Theory for Music Education*, 18 (2).
- GRAEBER, D. (2018). *Bullshit jobs*. New York.
- GUILFORD, J. P. (1967). Creativity: Yesterday, today and tomorrow. *The Journal of Creative Behavior*, 1 (1), 3-14.
- GUILLET DE MONTHOUX, P. (1999). *Esthétique du management : gestion du beau et du sublime de Kant à Gadamer*. L'harmattan.
- GUILLET DE MONTHOUX, P. (2004). *The art firm: Aesthetic management and metaphysical marketing*. Stanford University Press.
- GUNTHER, A. (2011). L'œuvre d'art à l'ère de son appropriabilité numérique. *Les Carnets du BAL*, 2, 136-149.
- GUNTHER, A. (2015). La consécration du selfie. Une histoire culturelle. *Études photographiques*, (32).
- HAMARI, J., KOIVISTO, J. & SARSA, H. (2014, January). Does gamification work?-a literature review of empirical studies on gamification. In *2014 47th Hawaii international conference on system sciences* (p. 3025-3034). IEEE.

- HASSARD, J. S. & BUCHANAN, D. A. (2009). From Modern Times to Syriana: Feature films as research data. *The Sage handbook of organizational research methods*, 620-635.
- HENNESSEY, B. A. & AMABILE, T. M. (2010). Creativity. *Annual Review of Psychology*, 61 (1), 569-598.
- HENNION, A. (1996). L'amour de la musique aujourd'hui. Une recherche en cours sur les figures de l'amateur. *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, 41-48.
- HENNION, A. (2004). Une sociologie des attachements. *Sociétés*, 85 (3), 9-24.
- HENNION, A. (2007). *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Editions Métailié.
- HENNION, A. (2007). Those things that hold us together: Taste and sociology. *Cultural sociology*, 1 (1), 97-114.
- HENNION, A. (2009). Réflexivités. L'activité de l'amateur. *Réseaux*, 153 (1), 55-78.
- HENNION, A. (2013). *D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements. Retour sur un parcours sociologique au sein du CSI*. SociologieS.
- HENNION, A. (2015). La médiation : un métier, un slogan ou bien une autre définition de la politique ? *Informations sociales*, 190 (4).
- HENNION, A. (2017). Attachments, you say?... How a concept collectively emerges in one research group. *Journal of Cultural Economy*, 10(1), 112-121.
- HENNION, A. & LATOUR, B. (1996). L'art, l'aura et la technique selon Benjamin ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois... *Les cahiers de médiologie*, 1 (1), 235-241.
- HENNION, A. & TEIL, G. (2004). Le goût du vin. Pour une sociologie de l'attention. In *Le goût des belles choses* (p. 111-126). Maison des Sciences et de l'Homme.
- HENNION, A., MAISONNEUVE, S. & GOMART, E. (2000). *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. La Documentation française.
- HJORTH, D. (2004). Creating space for play/invention. Concepts of space and organizational entrepreneurship. *Entrepreneurship & Regional Development*, 16 (5), 413-432.
- HJORTH, D. (2005). Organizational entrepreneurship: With de Certeau on creating heterotopias (or spaces for play). *Journal of management inquiry*, 14 (4), 386-398.
- HJORTH, D. & STEYAERT, C. (2009). Entrepreneurship as disruptive event. In *The politics and aesthetics of entrepreneurship*. Edward Elgar Publishing, 1-12.
- HJORTH, D., STRATI, A., DRAKOPOULOU DODD, S. & WEIK, E. (2018). Organizational creativity, play and entrepreneurship: Introduction and framing. *Organization Studies*, 39 (2-3), 155-168.
- HÖPFL, H. (2000). The suffering mother and the miserable son, organizing women and organizing women's writing. *Gender, Work and Organization*, 7(2), 98-105.
- HUAULT, I. & PERRET, V. (2011). L'enseignement critique du management comme espace d'émancipation : une réflexion autour de la pensée de Jacques Rancière. *M@n@gement*, 14(5), 282-309.

- HUAULT, I., PERRET, V. & SPICER, A. (2012). Beyond macro and micro emancipation. *Organization*, XX-XX.
- HUBAULT, F. (2013). Le travail de management. *Travailler*, 29 (1), 81-96.
- HUIZINGA, J. (1951/1988). *Homo ludens, essai sur la fonction sociale du jeu*. Gallimard.
- HUOPALAINEN, A. (2016). Doing Fashion: bricolage, mess, and multiplicity. [Doctoral dissertation]. Åbo Akademis förlag-Åbo Akademi University Press.
- HUOTARI, K. & HAMARI, J. (2012). Defining gamification: a service marketing perspective. In *Proceeding of the 16th international academic MindTrek conference* (p. 17-22).
- HUWS, U. (2014). *Labor in the global digital economy: The cybertariat comes of age*. NYU Press.
- IKOR, T. (2014). *Significations de l'improvisation, le rapport à soi dans le jeu musical*. [Doctoral dissertation]. Lyon 2.
- ILLICH, I. (2022). *Le travail fantôme*. Points.
- INGOLD, T. (2008). Bindings against boundaries: entanglements of life in an open world. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 40 (8), 1796-1810.
- INGOLD, T. (2024). Creation beyond creativity: From the novelty of ends to the renewal of life. In *Organizing in the Digital Age: A Process View* (p. 19-35). Oxford University Press.
- IPPOLITO, L. M. & ADLER, N. J. (2018). Shifting metaphors, shifting mindsets: Using music to change the key of conflict. *Journal of Business Research*, 85, 358-364.
- ITO, L. M. & ADLER, N. J. (2018). Shifting metaphors, shifting mindsets: Using music to change the key of conflict. *Journal of Business Research*, 85, 358-364.
- JACQUOT, L. in DURAND, J.-P. et GASPARINI, W. (2007), Penser au-delà de l'activité : la possibilité d'une politique au travail - Usage de soi et temps devant soi dans une structure médico-sociale, *Le travail à l'épreuve des paradigmes sociologiques*, Octarès.
- JOUËT, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. Réseaux. *Communication-Technologie-Société*, 18(100), 487-521.
- JOUËT, J. (2011). Des usages de la télématique aux Internet Studies. Communiquer à l'ère numérique. *Regards croisés sur la sociologie des usages*, 45-90.
- KAMOCHE, K. & VIEIRA DA CUNHA, J. (2000). Shopping for New Glasses: Looking Beyond Jazz in the Study of Organizational Improvisation., *Working Paper Series*, FEUNL, No. 381
- KEEN, A. (2007). *The cult of the amateur*. New York.
- KNIGHT, E., LOK, J., JARZABKOWSKI, P. & WENZEL, M. (2024). Sensing the room: The role of atmosphere in collective sensemaking. *Academy of Management Journal*, (ja), amj-2021.
- KOIVISTO, J. & HAMARI, J. (2019). The rise of motivational information systems: A review of gamification research. *International journal of information management*, 45, 191-210.
- KOIVUNEN, N. & REHN, A. (Eds.). (2009). *Creativity and the contemporary economy*. Copenhagen Business School Press DK.

- KOLB, D. A. (1984). *Experiential learning: Experience as the source of learning and development*. FT press.
- KRIS, E. & KURZ, O. (1987). *L'image de l'artiste*. Rivages.
- KÜPERS, W. (2013). A phenomenology of embodied senses: the 'making' of sense in organisational culture. *International Journal of Work Organisation and Emotion*, 7, 5(4), 325-341.
- LALLEMENT M. (2007). *Le travail. Une sociologie contemporaine*. Paris, Folio Essais.
- LALLEMENT, M. (2015). *L'Âge du Faire. Hacking, travail, anarchie*. Média Diffusion.
- LATOURE, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*. La Découverte.
- LE TEXIER, T. (2016). *Le maniement des hommes. Essai sur la rationalité managériale*. La Découverte.
- LE THEULE, M.-A. (2019). Des ficelles, des poufs et un art du sens : description du chemin singulier d'Howard Becker, in *L'art du sens dans les organisations* (p. ???). Presses de l'Université de Laval.
- LEADBEATER, C. & MILLER, P. (2004). *The pro-am revolution: How enthusiasts are changing our society and economy*. Demos.
- LEAVY, P. (2017). *Handbook of arts-based research*. Guilford Publications.
- LEAVY, P. (2020). *Method meets art: Arts-based research practice*. Guilford publications.
- LECLAIR, M. (2017). *Creativity-in-action, Arrangements and Affects in the Creative Industries*. [Business administration]. Université Paris Sciences et lettres.
- LECLAIR, M. (2023). The atmospherics of creativity: Affective and spatial materiality in a designer's studio. *Organization Studies*, 44 (5), 807-829.
- LEFEBVRE, H. (1947). *Critique de la vie quotidienne*. Grasset.
- LENNERFORS, T. T. & REHN, A. (2014). Chance interventions—on bricolage and the state as an entrepreneur in a declining industry. *Culture and Organization*, 20 (5), 377-391.
- LÉPINARD, P. (2023). L'apprentissage expérientiel par le jeu pour l'acquisition des connaissances théoriques managériales. *Recherches en sciences de gestion*, 158(5), 489-516.
- LÉPINARD, P. & VANDANGEON-DERUMEZ, I. (2019). Apprendre le management autrement : la ludopédagogie au service du développement des soft skills des étudiant·e·s. In *XXVIII^e Conférence Internationale de Management Stratégique*.
- LESSIG, L. (2008). *Remix: Making art and commerce thrive in the hybrid economy* (p. 352). Bloomsbury Academic.
- LETICHE, H. & STATLER, M. (2005). Evoking Metis: Questioning the logics of change, responsiveness, meaning and action in organizations. *Culture and Organization*, 11 (1), 1-16.
- LETICHE, H. (2019). Présenter Lingis. In *L'Art du sens dans les organisations* (p. 239-243). Presses de l'Université Laval.
- LETICHE, H. & MORICEAU, J. L. (2018). An interview with Alphonso LINGIS. *Society and Business Review*, 13 (3), 254-257.

- LETIERCE, C. & BESSEY, R. (2024). Responsabiliser les futurs managers en leur faisant concevoir un jeu sérieux sur le dilemme managérial « contrat/don ». *Revue de l'organisation responsable*, 19 (4), 61-77.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1962/2014). *La pensée sauvage*. Plon.
- LICHTENSTEIN, J. (2014). *Les raisons de l'art : essai sur les théories de la peinture*. Gallimard.
- LICOPPE C. (2008/2009). Dans le carré de l'activité : perspectives internationales sur le travail et l'activité, *Sociologie du Travail*, 50 (3), p. 287-302.
- LINHART, D. (2015). *La comédie humaine du travail. De la déshumanisation taylorienne à la sur-humanisation managériale*. Erès.
- LINHART, D. (2017). Management moderne et créativité. In *La créativité au travail* (p. 175-196). Erès.
- LINSTEAD, S. A. (2018). Feeling the reel of the real: Framing the play of critically affective organizational research between art and the everyday. *Organization Studies*, 39 (2-3), 319-344.
- LINSTEAD, S. A. & HÖPFL, H. J. (1993). Passion and Performance: Suffering and the Carrying of Organisational Roles. In *Emotion and Organization* (p. 76-93). Sage.
- LINSTEAD, S. & GRAFTON-SMALL, R. (1992). On reading organizational culture. *Organization Studies*, 13 (3), 331-355.
- LINSTEAD, S. & HÖPFL, H. J. (2000). *The aesthetics of organization*. Sage.
- LIPOVETSKY, G. & SERROY, J. (2013). *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Gallimard.
- LOUIS, A. (2018). Le concept de braconnage. Présences de Borges dans l'œuvre de Michel de Certeau. *Les Dossiers du Grihl*, 12 (12-2).
- MAIGRET, É. (2000). Les trois héritages de Michel de Certeau, un projet éclaté d'analyse de la modernité. In *Annales. Histoire, sciences sociales* (Vol. 55, n° 3, p. 511-549). Cambridge University Press.
- MAIRESSE, P. (2014). Reversal : le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique, et politique. [Doctoral dissertation]. Université Panthéon-Sorbonne-Paris I ; Universiteit Utrecht.
- MAIRESSE, P. (2019). Chapitre 6. Explorer les œuvres. In *Recherche qualitative en sciences sociales* (p. 101-129). EMS Editions.
- MAIRESSE, P. & SCHMIDT, G. (2021). Interview with Eve Chiapello. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, (71), 221-232.
- MAIRESSE, P., SCHMIDT, G. & BAZIN, Y. (2019/2021). Arts et organisations : des individus aux structures, la dimension esthétique inséparable du politique. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, (61), 197-203.
- MANNING, E. & MASSUMI, B. (2022). *Pensée en acte : vingt propositions pour la recherche-création*. Les Presses du réel.

- MARTINE, T. & COOREN, F. (2017). Évaluer la créativité à travers le degré de solidité de ses évaluations. Une approche relationnelle. *Communiquer. Revue de communication sociale et publique*, (21), 39-61.
- MARTINE, T., COOREN, F. & BARTELS, G. (2019). Evaluating creativity through the degrees of solidity of its assessment: A relational approach. *The Journal of Creative Behavior*, 53 (4), 427-442.
- MARX K. (1867/1993). *Le capital*, livre 1. PUF.
- MARTINEAU, R., CHABAULT, D. & FÉLIX, J.-J. (2022). Pour une approche dissensuelle du management : retour sur l'utilisation de la méthode LEGO® SERIOUS PLAY®. *Finance Contrôle Stratégie*, (NS-13).
- MASSUMI, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- MASURE, A., KOGAN, A.-F. & ANDONOVA, Y. (2015). L'injonction à la créativité dans le design. Colloque *De l'injonction à la créativité à sa mise en œuvre : quel parallèle entre monde de l'art et monde productif?* Nantes, France.
- MAWADIA, A., EGGRICKX, A. & CHAPPELLIER, P. (2020). La créativité organisationnelle : un apport pour le bricolage collectif. *Management international*, 24(1), 140-153.
- MBOUKOU, S. (2015). Entre stratégie et tactique. Figures et typologie des usagers de l'espace à partir de Michel de Certeau. Le Portique. *Revue de philosophie et de sciences humaines*, (35).
- MCINTYRE, P. (2006). Creative Practice as Research: 'Testing Out' the Systems Model of Creativity through Practitioner Based Enquiry.
- MCINTYRE, P. (2008). Creativity and cultural production: A study of contemporary Western popular music songwriting. *Creativity research journal*, 20 (1), 40-52.
- MCNIFF, S. (2008). Art-based research. *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples and issues*, 29-40.
- MÉDA D. (2011). Une histoire de la catégorie de travail. In *Le travail et ses régulations* (p. ???). Presses universitaires François Rabelais.
- MÉDA, D. (1995). *Le travail. Une valeur en voie de disparition*. Aubier. 362.
- MÉDA, D. (2014). *La mystique de la croissance. Comment s'en libérer*. Flammarion.
- MÉDA, D. (2015). *Le travail*. PUF, Que sais-je.
- MENGER, P.-M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales*, 158 (4), 23-29.
- MENGER, P.-M. (1991). Marché du travail artistique et socialisation du risque : le cas des arts du spectacle. *Revue française de sociologie*, 61-74.
- MENGER, P.-M. (2003). *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions* (Vol. 3). Les Editions de la MSH.
- MENGER, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Seuil.
- MENGER, P.-M. (2009). *Le travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*. Gallimard-Seuil.

- MICHELS, C. & STEYAERT, C. (2017). By accident and by design: Composing affective atmospheres in an urban art intervention. *Organization*, 24 (1), 79-104.
- MOORMAN, C. & MINER, A. S. (1998). Organizational improvisation and organizational memory. *Academy of management Review*, 23 (4), 698-723.
- MORICEAU, J.-L. (2003). La répétition du singulier : pour une reprise du débat sur la généralisation à partir d'études de cas. *Revue Sciences de gestion*, 36, 113-140.
- MORICEAU, J.-L. (2019). Karl Weick: le sens au bord du chaos. *L'art du sens dans les organisations*, 97-105.
- MORICEAU, J.-L. et PAES, I. (2013). Le tout rationnel dans la recherche Organisations sensibles terres d'affects ? Stratégies de recherche pour «The Affect Turn » ou tournant vers les affects, de la recherche sur les organisations. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels - RIPCO*, XIX(48), 367-379.
- MORICEAU, J.-L. & PAES, I. (2019). Stiegler : le sens comme désir et comme individuation. In *L'art du sens dans les organisations* (p. 177-187). Presses de l'Université Laval.
- MORICEAU, J.-L. & SOPARNOT, R. (2019). *Recherche qualitative en sciences sociales : S'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode*. Éditions EMS.
- MORICEAU, J.-L., CAMARGOS MENDONÇA, C. M. & PAES, I. (2022). Résistances à l'esthétisation du monde : scènes et performances. *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, 27 (71), 55-74.
- MORICEAU, J.-L., SALGUEIRO MARQUES, Â. C., & CALDAS PESSOA, S. (2022). Textes performances. Affecter, réenvisager, transmettre. Communication. *Information médias théories pratiques*, 39 (2).
- MORRIS, J. W. (2020). Music platforms and the optimization of culture. *Social Media+ Society*, 6(3).
- MOULIER-BOUTANG, Y. (2007). *Le capitalisme cognitif, la nouvelle grande transformation*. Éditions Amsterdam.
- MOULIER-BOUTANG, Y. (2004). Les limites de la sociologie démystificatrice de l'art. *Multitudes*, 15 (1), 263-270.
- MOULIN, R. (1967/1989). *Le marché de la peinture en France*. Le sens commun.
- MOULIN, R. (1990). L'artiste : de l'œuvre à la signature. *Encyclopédia Universalis, Les Enjeux*, tome 1, p. 465-472.
- MOULIN, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- MUMBY, D. K. (2005). Theorizing resistance in organization studies: A dialectical approach. *Management communication quarterly*, 19 (1), 19-44.
- MUMFORD, M. D. (2003). Where have we been, where are we going? Taking stock in creativity research. *Creativity Research Journal*, 15, 107-120.
- MUSSO, P. (2017). *La Religion industrielle: Monastère, manufacture, usine. Une généalogie de l'entreprise*. Fayard.

- NICOURD, S. (2009). *Le travail militant*. PU Rennes.
- NOCERINO, P. (2016). Ce que la bande dessinée nous apprend de l'écriture sociologique. *Sociologie et sociétés*, 48 (2), 169-193.
- NOLAND, C. (2010). *Agency and embodiment: Performing gestures/producing culture*. Harvard University Press.
- ODIN, R. (1999). La question de l'amateur. *Communications*, 68(1), 47-89.
- ORLIKOWSKI, W. J. (2007). Sociomaterial practices: Exploring technology at work. *Organization studies*, 28(9), 1435-1448.
- PAALUMÄKI, A. & VIRTANIEMI, J. (2009). Leadership and creative work: the case of design. *Creativity and the contemporary economy*, 111-126.
- PARIS T. (2010). Manager la créativité : Innover en s'inspirant de Pixar, Ducasse, les Ateliers Jean Nouvel, Hermès..., *Pearson Village Mondial*, Paris.
- PARIS, T. (2002). *Le droit d'auteur : l'idéologie et le système*. PUF.
- PARIS, T. (2017). La dimension laborieuse de la création. De la modernité d'un archaïsme. In *La créativité au travail* (p. 319-336). Érès.
- PARIS, T. & MASSÉ, D. (2021). Le management des industries créatives Un paradigme spécifique et des configurations organisationnelles variées. *Revue française de gestion*, 296 (3), 51-63.
- PARUSH, T. & KOIVUNEN, N. (2014). Paradoxes, double binds, and the construction of 'creative' managerial selves in art-based leadership development. *Scandinavian Journal of Management*, 30 (1), 104-113.
- PÉNIN, J. & BURGER-HELMCHEN, T. (2012). Crowdsourcing d'activités inventives et frontières des organisations 1. *Management international*, 16, 101-112.
- PEREZ, L. (2024). *Mémoire du processus créatif: de sa matérialisation à son expression participative en art numérique*. [Thèse de doctorat]. Université Paris 8.
- PERKMANN, M. & SPICER, A. (2014). How emerging organizations take form: The role of imprinting and values in organizational bricolage. *Organization Science*, 25(6), 1785-1806.
- PERRENOUD, M. (2007), *Les Musicos. Enquête sur des musiciens ordinaires*, La Découverte.
- PETY, D. (2020). Le rôle de l'amateur dans la construction des savoirs (XIX^e-XXI^e siècles). *Patrimoine et Humanités numériques*, 29-38.
- PINHA E CUNHA, M. (2006). *Bricolage in organizations*. SSRN.
- POLAK, N. & SCHAAP, J. (2024). *Write, record, optimize? How musicians reflect on music optimization strategies in the creative production process*. New media & society.
- RANCIÈRE, J. (1974). *La leçon d'Althusser*. Gallimard
- RANCIÈRE, J. (1981). *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Fayard.
- RANCIÈRE, J. (1983). *Le philosophe et ses pauvres*. Flammarion.
- RANCIÈRE, J. (1987). *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Fayard.
- RANCIÈRE, J. (1995). *La mésentente*. Galilée

- RANCIÈRE, J. (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2003). *Le destin des images*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2004). *Aux bords du politique*. Gallimard.
- RANCIÈRE, J. (2005). *La haine de la démocratie*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Galilée.
- RANCIÈRE, J. (2017). *Le philosophe plébéien*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2018). *Les temps modernes, arts, temps, politique*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2018). *La Méthode de la scène. Conversations avec Adnen Jdey*. Lignes.
- RANCIÈRE, J. (2022). *Les trente inglorieuses*. La Fabrique.
- RANCIÈRE, J. (2024). *Au loin la liberté : essai sur Tchekhov*. La Fabrique
- RANCIÈRE, J. & NOUDELMANN, F. (2003). La communauté comme dissentiment. *Rue Descartes*, (42), 86-99.
- RANCIÈRE, J. & SOTO CALDERÓN A. (2019). *Le travail des images : conversations avec Andrea Soto Calderón*. Les presses du réel.
- RECKWITZ, A. (2017). *The invention of creativity: Modern society and the culture of the new*. John Wiley & Sons.
- REINHOLD, E. (2014). *Le corps organisé, entre contrôle et débordement: Le cas des professions intellectuelles* [Doctoral dissertation]. Université Paris Dauphine-Paris IX.
- REINHOLD, E. (2017). Art Performance as Research, Friction and Deed. *M@n@gement*, 20 (1), 70-88.
- RITZER, G. & JURGENSON, N. (2010). Production, consumption, prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'. *Journal of consumer culture*, 10 (1), 13-36.
- ROBERTSON, M. (2010). Can't play, won't play, *Hide & Seek: Inventing New Kinds of Play*.
- ROSA, H. (2010). *Accélération. Une critique sociale du temps*. La Découverte.
- ROSA, H. (2019). *Resonance: A sociology of our relationship to the world*. John Wiley & Sons.
- RUNCO, M. A. & JAEGER, G. J. (2012). The standard definition of creativity. *Creativity research journal*, 24 (1), 92-96.
- SALDAÑA, J. (2005). *Ethnodrama: An anthology of reality theatre*. Rowman Altamira.
- SALVATORE, J. (2018). Ethnodrama and ethnotheatre. *Handbook of arts-based research*, 267-287.
- SATAMA, S., BLOMBERG, A. & WARREN, S. (2022). Exploring the embodied subtleties of collaborative creativity: What organisations can learn from dance. *Management Learning*, 53 (2), 167-189.
- SCHATZKI, T. R., KNORR-CETINA, K. & VON SAVIGNY, E. (Eds.). (2001). *The practice turn in contemporary theory* (Vol. 44). Routledge.
- SCHOTTÉ, M. (2013). Le don, le génie et le talent. Critique de l'approche de Pierre-Michel Menger. *Genèses*, 93 (4), 144-164

- SCHÜTZ, A. (1962). *The Problem of Social Reality: Collected Papers I*. Martinus Nijhoff.
- SCOTT, J. C. (1990). *Domination and the arts of resistance: Hidden transcripts*. Yale university press.
- SENNETT R. (2010). *Ce que sait la main. La culture de l'artisanat (The Craftsman, 2008)*. Albin Michel.
- SIMONDON, G. (1989/2007). *L'Individuation psychique et collective*. Aubier.
- SGOUREV, S. (2016). Dangerous Liaisons: Bridging Micro and Macro Levels in Creativity Research. In *Multidisciplinary Contributions to the Science of Creative Thinking*. Springer.
- SHERRINGHAM, M. (1992). *Introduction à la philosophie esthétique*. Payot.
- SIMONET, M., (2018). *Travail gratuit : la nouvelle exploitation ?* Éd. Textuel.
- SKÖLDBERG, U. J., WOODILLA, J. & BERTHOIN ANTAL, A. (2015). *Artistic interventions in organizations: Research, theory and practice*. Routledge.
- SMALL, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- SOBEL, R. (2009). Travail, liberté et nécessité dans l'utopie communiste : André Gorz, lecteur de Marx. *Actuel Marx*, 46 (2), 163-176.
- SØRENSEN, B. M. & SPOELSTRA, S. (2012). Play at work: Continuation, intervention and usurpation. *Organization*, 19 (1), 81-97.
- SOURIAU, É. (2009). *Du mode d'existence de l'œuvre à faire. Les différents modes d'existence*, suivi de *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*. Présentation par Isabelle Stengers et Bruno Latour (p. 195-217). Presses universitaires de France.
- SPINOZA, B. (1677). *L'Éthique*.
- STATLER, M., HERACLEOUS, L. & JACOBS, C. D. (2011). Serious play as a practice of paradox. *The Journal of Applied Behavioral Science*, 47 (2), 236-256.
- STEBBINS, R. A. (1992). *Amateurs, professionals, and serious leisure*. McGill-Queen's Press-MQUP.
- STEBBINS, R. A. (1997). Casual leisure: A conceptual statement. *Leisure studies*, 16 (1), 17-25.
- STEBBINS, R. A. (2005). Project-based leisure: theoretical neglect of a common use of free time. *Leisure studies*, 24 (1), 1-11.
- STERNBERG, R. J. & LUBART, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. *Handbook of creativity*, 1(3-15).
- STÉVANCE, S. (2012). À la recherche de la recherche-crédation : la création d'une interdiscipline universitaire. *Intersections: Canadian Journal of Music/Intersections : revue canadienne de musique*, 33 (1), 3-9.
- STEWART, K. (2005). Cultural poesis: The generativity of emergent things. *Handbook of qualitative research*, 1015-1030.
- STEWART, K. (2007). *Ordinary affects*. Duke university press.
- STEYAERT, C. & HJORTH, D. (2002). 'Thou Art a Scholar, Speak to it...'-on Spaces of Speech: A Script. *Human Relations*, 55(7), 767-797.
- STIEGLER, B. (2004). *De la misère symbolique, tome 1 : L'époque hyper-industrielle*, Galilée.

- STIEGLER, B. (2006). Chute et élévation. L'apolitique de Simondon. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 131 (3), 325-341.
- STIEGLER, B. (2006). *La télécratie contre la démocratie : lettre ouverte aux représentants politiques*. Flammarion.
- STIEGLER, B. (2011). Le temps de l'amatorat. *Alliage*, 69, 161-179.
- STIERAND, M., BOJE, D. M., GLĂVEANU, V., DÖRFLER, V., HALEY, U. C. & FEULS, M. (2019). Paradoxes of "creativity": Examining the creative process through an antenarrative lens. *The Journal of Creative Behavior*, 53 (2), 165-170.
- STRATI, A. (1992). Aesthetic understanding of organizational life. *Academy of Management review*, 17 (3), 568-581.
- STRATI, A. (1996). Organizations viewed through the lens of aesthetics. *Organization*, 3 (2), 209-218.
- STRATI, A. (1999). Putting people in the picture: Art and aesthetics in photography and in understanding organizational life. *Organization Studies*, 20 (7), 53-69.
- STRATI, A. (2007). Sensible knowledge and practice-based learning. *Management learning*, 38 (1), 61-77.
- STRATI, A. (2018). *Organizational theory and aesthetic philosophies*. Routledge.
- STUART MILL, J. (1861/2009). *Considérations sur le gouvernement représentatif*, Gallimard.
- SULLIVAN, G. (Ed.). (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. Sage.
- SUPIOT, A. (2007). *Introduction. Le travail en question. Critique du droit du travail* (p. 1-11). PUF.
- SUPIOT, A. (2015). *La gouvernance par les nombres*. Fayard.
- TASKIN, L. (2022). Pourquoi le Management Humain n'est pas un pléonasme Pour une approche renouvelée des ressources humaines. Dans *Bibliothèques, inspirez la confiance !*, Ed. Bulletin des bibliothèques de France, 15-20.
- TAYLOR, S. S. (2002). Overcoming aesthetic muteness: Researching organizational members' aesthetic experience. *Human relations*, 55 (7), 821-840.
- TAYLOR, S. S. & HANSEN, H. (2017). Finding form: Looking at the field of organizational aesthetics. *The Aesthetic Turn in Management*, 17-37.
- TEIL, G. (1998). Becoming an olfactory specialist: Is there a place for taste in food tastes?. *Sociologie du travail*, 40 (4), 503-522.
- TERRANOVA T., (2000). Free Labor: Producing Culture for the Digital Economy. *Social Text*, 18 (2), p. 33-58.
- THOMPSON, M. & WILLMOTT, H. (2016). The social potency of affect: Identification and power in the immanent structuring of practice. *Human Relations*, 69 (2), 483-506.
- THRIFT, N. (2008). *Non-representational theory: Space, politics, affect*. Routledge.
- UNESCO. (1980). *Recommandation relative à la condition de l'artiste*.
- VACQUIER, R. (2021). *La critique dans et à travers les organisations : une approche narrative*. [Doctoral dissertation]. Université Paris Sciences et lettres.

- VATIN F. (1997). Défense du travail, réédité dans Travailler est-il (bien) naturel? Le travail après la fin du travail, *Revue du Mauss*, 18/2, 2001.
- VATIN, F. (2011). De la définition du travail ou Marx contre Méda. In *Repenser le travail et ses régulations*. Presses universitaires François Rabelais.
- VERCELLONE, C. (2008). La thèse du capitalisme cognitif : une mise en perspective historique et théorique. *Les nouveaux horizons du capitalisme. Pouvoir, valeur, temps*, 71-95.
- VERSTRAETE, T. (2007). À la recherche des sciences de gestion. *Revue française de gestion*, 178-179 (9), 91-105.
- VIRKKUNEN, J. (2007). Le développement collaboratif d'un nouveau concept pour une activité. *Activités*, 4 (4-2).
- VOIROL, O. (2011). Retour sur l'industrie culturelle. *Réseaux*, 166 (2), 125-157.
- WAGNER, A. C. (2021). Champ. In *Les 100 mots de la sociologie*, PUF.
- WEBER, F. (1989). *Le Travail à côté. Étude d'ethnographie ouvrière*. EMESS et INRA.
- WEBER, F. (2008). 11. Une enquête dans l'histoire. Le travail à-côté, apogée d'une culture ouvrière européenne. In *Observer le travail. Histoire, ethnographie, approches combinées* (p. 201-214). La Découverte.
- WEICK, K. E. (1993). The collapse of sensemaking in organizations: The Mann Gulch disaster. *Administrative Science Quarterly*, 38, 4, 628-652.
- WEICK, K. E. (1998/2019). Improvisation as a mindset for organizational analysis. *Administrative Science Quarterly*, 9, 5, 543-555.
- WILHOIT, E. D. & KISSELBURGH, L. G. (2017). Bike commuters' unintended resistance: Hybridity, ventriloquism, and materiality in the production of bike commuting as resistance. *Organization*. 1-21.
- WOLFF, J. (1981). *The social production of art*. Macmillan education Ltd.
- WOODMAN, R. W., SAWYER, J. E. & GRIFFIN, R. W. (1993). Toward a theory of organizational creativity. *Academy of management review*, 18 (2), 293-321.
- WOODWARD, J. B. & FUNK, C. (2010). Developing the artist-leader. *Leadership*, 6 (3), 295-309.
- ZUNDEL, M. (2013). Walking to learn: Rethinking reflection for management learning. *Management Learning*, 44(2), 109-126.

INTERLUDES

INTERLUDE 1 : "TOUT DOUCEMENT" LA FEINTE DE LA MAJOR	24
INTERLUDE 2 : TAKE FIVE	87
INTERLUDE 3 : L'AMATEUR SANS PART	131
INTERLUDE 4 : NOVENCENTO AU BORD DE LA GLOIRE.....	153
INTERLUDE 5 : LA NOVICE QUI ENVOYA VALSER LES CONVENTIONS.....	177
INTERLUDE 6 : L'UNIQUE MATINEE DE PRINTEMPS	302

FIGURES

FIGURE 1 : ACCORDONS-NOUS UNE EXPERIENCE DE DANSE POUR FETER NOS SUCCES ! EXTRAIT DE LA SERIE SEVERANCE (REALISATION BEN STILLER, PRODUCTION HBO, 2022)	13
FIGURE 2 : TOUT DOUCEMENT, ARTWORK, LEO PETTITOT	26
FIGURE 3 : ATELIER FIMU BELFORT. JUIN 2019. PHOTO ER/HUGO GIRARDOT	30
FIGURE 4 : LE CHAMP LITTERAIRE AU XIX ^e SIECLE. PIERRE BOURDIEU, « LE CHAMP LITTERAIRE », ACTES DE LA RECHERCHE EN SCIENCES SOCIALES, VOL. 89, 1991, P. 3-46, GRAPHIQUE P. 31	48
FIGURE 5 : TRIPALIUM DE GOULOUX, NIEVRE, PHOTO DE PHILIPPE POISEAU, 2020.	68
FIGURE 6 : MANUEL DE LA RETINETTE, KODAK, v. 1954, COLL. MUSEE FRANÇAIS DE LA PHOTOGRAPHIE, BIEVRES. PRESENTE PAR GUNTHERT (2015).....	104
FIGURE 7 : CHARLOT, ARTISTE-PANTOMIME OU TRAVAILLEUR ? IMAGE TIREE DU FILM LES TEMPS MODERNES, CHARLIE CHAPLIN (1936)	150
FIGURE 8 : ATELIER DU 10 MARS 2023.....	216
FIGURE 9 : ATELIER DU 21 NOVEMBRE 2022.....	229
FIGURE 10 : ATELIER DU 6 DECEMBRE 2023.....	234
FIGURE 11 : SESSION D'ENREGISTREMENT	239
FIGURE 12 : ARTWORK POUR T'ETAIS-LA (PASSE-PASSE) DE MPT, LEO PETTITOT.....	244
FIGURE 13 : LE DISPOSITIF : PIANOS, LOGICIEL DE MAO, MICRO, CASQUE, ENCEINTES	248
FIGURE 14 : ÉTAPE 2, PERFORMANCES VOCALES A L'AOMO	255
FIGURE 15 : ARTWORK DE LA PERFORMANCE "CHILDHOOD MEMORIES" (INTUITIVE VERSION) DE L'AOMO, LEO PETTITOT	265
FIGURE 16 : UNE DES CARTOGRAPHIES DU GROUPE MELODIE.....	268
FIGURE 17 : UNE DES CARTOGRAPHIES DU GROUPE RYTHMIQUE.....	269
FIGURE 18 : LES DIFFERENTS GROUPES A LA TACHE.....	270
FIGURE 19 : UNE DES CARTOGRAPHIES DU GROUPE HARMONIES	271
FIGURE 20 : ARTWORK DU MORCEAU « CHILDHOOD VOICES » (ORCHESTRAL VERSION) DE L'AOMO, LEO PETTITOT	275
FIGURE 21 : LE BRICOLAGE DE L'AMATEUR ENTRE JEU ET TRAVAIL.....	288
FIGURE 22 : A DILETTANTE - JOHN WILLIAM GODWARD, 1922	293
FIGURE 23 : LEWIS HINE - DEBILES DANS UNE INSTITUTION, NEW JERSEY 1924.....	329

TABLEAUX

TABLEAU 1 : ÉCHELLES DE GRANDEUR DES DIFFERENTES CITES CHEZ BOLTANSKY ET THEVENOT	51
TABLEAU 2 : POINTS DE CONFLIT ENTRE L'ART ET LE MANAGEMENT (CHIAPELLO, 1998, P. 59)	52
TABLEAU 3 : LES REGIMES DE VISIBILITE DE L'ART CHEZ RANCIERE	144
TABLEAU 4 : TEMPORALITE DE L'AMATORAT COMPAREE A CELLE DU MANAGEMENT.....	283

RÉSUMÉ

Depuis les années 1990, beaucoup d'organisations cultivent des leitmotifs inspirés des mondes de l'art et d'idéaux romantiques associés aux artistes, au premier rang desquels, la créativité. Mais cette esthétisation n'est pas dénuée d'intérêt pour l'entreprise néolibérale. D'une part, elle rend caduque toute critique de la froideur aliénante du capitalisme ; d'autre part, la créativité y sert des objectifs de performance économique. Pourtant, des modalités créatives subsistant en marge des organisations, à l'instar des pratiques amateurs, semblent en partie échapper à cette instrumentalisation. Voilà pourquoi, en contrepoint du management, je propose de saisir l'amatorat comme une forme de travail qui suspend les rythmes ordinaires de la vie et ne saurait être encapsulée par la machine utilitariste. En m'appropriant la pensée de Rancière sur l'esthétique et le politique, j'ai conduit une enquête basée sur l'art au sein d'ateliers musicaux dans une association et une école de commerce. Je présente ici quelques scènes où des amateurs déjouent les mécanismes d'assimilation managériale, et forment ce que j'ai appelé des ensembles dissensuels.

MOTS CLÉS

Travail, créativité, amatorat, attachement, tactique, pratique, dissensus, brèches, partage du sensible, scène, performance, esthétique des organisations, Rancière, art based research, musique

ABSTRACT

Since the 1990s, many organisations have cultivated leitmotifs inspired by the worlds of art and romantic ideals associated with artists, foremost among which is creativity. But this aestheticisation is not without interest for neoliberal enterprises. On the one hand, it renders any criticism of the alienating coldness of capitalism obsolete; on the other hand, creativity serves the objectives of economic performance. However, creative practices that exist on the margins of organisations, such as amateur activities, seem to escape this instrumentalisation to some extent. That is why, as a counterpoint to management, I propose to understand amatorat as a form of work that suspends the ordinary rhythms of life and cannot be encapsulated by the utilitarian machine. Drawing on Rancière's thinking on aesthetics and politics, I conducted an art-based investigation in music workshops at an association and a business school. Here I present a few scenes in which amateurs thwart the mechanisms of managerial assimilation and form what I have called dissensual ensembles.

KEYWORDS

Work, creativity, amatorat, attachment, tactics, practice, dissent, breaches, sharing the sensible, scene, performance, aesthetics of organisations, Rancière, art-based research, music