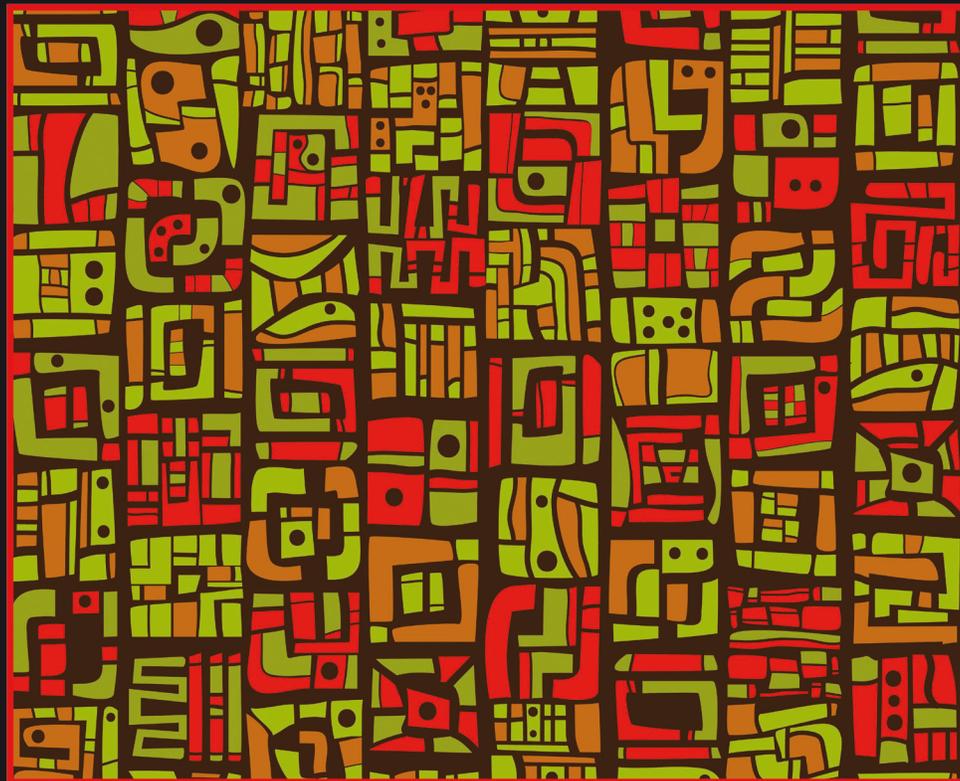


JEAN-LUC MORICEAU
HUGO LETICHE
MARIE-ASTRID LE THEULE

L'ART DU SENS DANS LES ORGANISATIONS



L'ART DU SENS DANS LES ORGANISATIONS

JEAN-LUC MORICEAU
HUGO LETICHE
MARIE-ASTRID LE THEULE

L'ART DU SENS DANS LES ORGANISATIONS



Presses de
l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

| **Canada**

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.



Conseil des arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC

Québec 

Révision : Guillaume Leblanc
Mise en pages : Diane Trottier
Maquette de couverture : Laurie Patry

Dépôt légal 4^e trimestre 2019

ISBN: 978-2-7637-4437-7

ISBN PDF: 9782763744384

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Pour un art du sens pluriel	1
Quatre approches de l'art du sens.....	4
Différences et différends.....	7
Le fond et la forme du sens	12
Plan de l'ouvrage.....	15

PARTIE 1

L'ART DE SAISIR LE SENS GOUVERNANT UN MONDE SOCIAL

CHAPITRE 1

Des ficelles, des poufs et un art du sens : description du chemin singulier d'Howard Becker	27
<i>Les ficelles du métier</i>	29
<i>Les mondes de l'art</i>	32
<i>Comment parler de la société?</i>	34

CHAPITRE 2

Entretiens avec Dianne Hagaman et Howard Becker	39
« C'est intéressant »	40
Entretien avec Dianne et Howie au CNAM.....	40
Une liberté.....	47
Entretien avec Howie au CNAM	48
Pluralité des expressions	56
Entretien avec Howie chez lui	56
Conclusion	62

CHAPITRE 3

Cortiços : machine à ressentir et à remémorer	65
Le théâtre comme machine à ressentir.....	68
En scène, la communication	77

CHAPITRE 4	
Entendre des voix de l'ombre: quelle écriture?	79
L'écriture du terrain : une seconde visite?	81
De l'Oulipo au journal du dehors : tentatives d'écriture.....	84
Entendre la voix de l'Autre et la restituer au lecteur: échec?	88
Retour à une écriture « objective »: une norme?.....	90
La voix et l'image manquantes	92

PARTIE 2

L'ART DE CONSTRUIRE UN SENS QUI MENACE DE SE DÉCONSTRUIRE

CHAPITRE 5	
Karl Weick: le sens au bord du chaos	97
CHAPITRE 6	
L'improvisation, une tournure d'esprit pour analyser l'organisation	107
Descriptions de l'improvisation dans le jazz	108
Les degrés d'improvisation	111
Les formes de l'improvisation.....	114
La cognition dans l'improvisation	116
L'improvisation dans d'autres contextes que le jazz.....	119
Implications pour la théorie.....	125
Implications pour la pratique.....	127
Les limites de l'improvisation.....	129
Conclusion	131
CHAPITRE 7	
Mourad Merzouki, les sens du hip-hop	137
« Faire sens » d'un spectacle de danse	139
La densité de la danse.....	147
CHAPITRE 8	
Les règles de la discussion et le sentiment de partage: une expérimentation sensible, en forme de performance participative	151
Première partie.....	151
Deuxième partie	156
Troisième partie	164
Conclusion	169

PARTIE 3 L'ART DU SENS COMME UN ART POLITIQUE

CHAPITRE 9	
Stiegler: le sens comme désir et comme individuation	177
Le sens comme individuation.....	178
Sens et désir	179
Sens et technique	180
Prendre soin du sens	181
Pharmacologie négative/pharmacologie positive.....	183
 CHAPITRE 10	
Mystagogie du jugement réfléchissant	189
 CHAPITRE 11	
Kentridge: l'impossible construction du sens	205
Les premières vidéos.....	207
Le théâtre total de <i>La flûte enchantée</i>	210
La production du <i>Nez</i>	211
Refuser le temps.....	212
Conclusion	214
 CHAPITRE 12	
Le sens au carrefour des individuations: la construction du performeur	217
Un laboratoire du théâtre contemporain: Odin Teatret.....	220
Une observation participante: pratique de l'entraînement et participation aux œuvres	222
La conquête de la différence	224
Action et présence: à la recherche de l'individuation psychique, collective et technique.....	226
L'expérience esthétique comme rencontre des individuations	230
L'art du sens de l'expérience esthétique.....	233

PARTIE 4 L'ART DU SENS COMME ART DE VIVRE

CHAPITRE 13	
Présenter Lingis	239

CHAPITRE 14

Corps numériques	247
Les expériences de Stelarc et nos expériences	250
Reconcevoir notre corps	251
La conception future du corps	254
La conception future de l'esprit.....	256
Questions et angoisses.....	257

CHAPITRE 15

Attentes	261
Dans la différence ou plutôt l'indifférence.....	262
Luzia.....	262
Tatiana.....	269
Alaa	276
Pour conclure (ce texte).....	285

CHAPITRE 16

La chair du sens: le sens comme relation	289
Le goût et la chair du monde	291
Le restaurant comme théâtre de la noblesse.....	292
Au Bontemps.....	293
Le restaurant Mimosa	295
Le sens comme nomination et comme relation	297

CONCLUSION

Chercher le sens en tous sens	301
Il n'y a pas de sens unique	302
Sens et innovation: vers une cinquième perspective sur l'art du sens?	306
Le sens et les sens	307
Le sens, le sensible, le sensé	310
Sens et innovation.....	312

Contributeurs	319
----------------------------	-----

Index	323
--------------------	-----

INTRODUCTION

POUR UN ART DU SENS PLURIEL

HUGO LETICHE ET JEAN-LUC MORICEAU

L'univers de l'art et les réflexions sur l'esthétique peuvent-ils nous aider à comprendre comment du sens se fabrique dans les organisations et à propos de celles-ci ? C'est en tout cas une conviction partagée par un ensemble de chercheurs dont les travaux s'attachent à montrer la fécondité d'une telle approche. Leur projet n'est pas de transformer tout manager en artiste, mais ils ont bien compris, surtout lorsqu'il est question de sens, que certaines problématiques se rejoignent et que certains concepts esthétiques sont particulièrement éclairants. Ils étudient des œuvres d'art, des interventions d'artistes, des organisations artistiques, des expériences esthétiques ; ils jettent un regard artiste, projettent des questions artistes qu'ils compliquent d'inquiétudes politiques et culturelles ; ils utilisent des procédés artistiques comme méthode pour communiquer leurs thèses, pour affecter la communauté universitaire... S'il y a donc une même conviction, il y a aussi beaucoup de différences et de différends sur ce qu'est l'art du sens.

L'art du sens ? Le titre de ce livre est volontairement énigmatique. D'ailleurs, il ne passerait pas littéralement en anglais. *The Art of the Senses* serait l'art des sensations, autrement dit une approche artistique ou phénoménologique des perceptions sensorielles. Lorsqu'il s'agit du sens, la langue anglaise ne fait pas que le sentir : elle ajoute l'idée de le faire, de sa fabrication. Le titre deviendrait *The Art of Making Sense* ou *The Art of Sensemaking*. Ce qui fait sens est ce qui est rationnel, logique, ce que l'on peut comprendre. Le sens est ainsi moins une propriété que le résultat d'une construction. Mais ce n'est pas si simple, il y a les autres termes. *Sense*, dans l'anglais du Moyen-Âge, référait à la faculté de perception. Il désignait la possibilité de voir, d'entendre,

de goûter, de toucher, de sentir. Le sens était dès l'origine lié aux cinq sens, à la sensibilité, au sensible. Le sens n'appartient pas seulement au monde du rationnel et du logique, il ne peut être séparé des questions esthétiques. Par ailleurs, *the art*, toujours dans la langue anglaise, s'enracine dans le latin avec son sens d'artisan. L'artisan est celui qui, avec art, c'est-à-dire avec qualification et expérience, construit des meubles ou des maisons. Et voici que l'art chargé de l'idée du beau vient à la fin du 18^e siècle en provenance du français. L'art du sens est ainsi tout à la fois lié à la perception et à la construction, à l'expérience et à la beauté; il est aussi lié à ce que l'on ne perçoit plus et à ce qui menace constamment de se déconstruire. Il est dans l'expérience vive tout comme dans le temps long de la tradition. Il appartient tant à la galaxie des percepts qu'à celle des concepts, tant à la structure du social qu'à sa plasticité. Ce sont de telles tensions et ces paradoxes qui vont traverser tout ce livre.

Que signifie en effet un titre tel que *L'art du sens*? Réfère-t-il à la question de la construction selon le modèle de l'artisan, ou plutôt à celle de la capacité de percevoir, ou aux conditions de l'expérience sensible et esthétique, ou à d'autres encore? La langue française précipite à son tour dans le même mot le sensé, le sensoriel, le sensuel, le sensible et la direction. Nous préférons garder l'énigmatique et l'indéterminé de cette expression, justement parce que nous souhaitons promouvoir un art du sens multiple. Contrairement à une certaine idée managériale qui voudrait imposer un sens unique, sur lequel chacun devrait s'aligner, prétendument au nom de l'efficacité, contrairement également à une tendance universitaire à privilégier une certaine approche, certes stimulante, celle initiée par Karl Weick, argumenter pour une pluralité des arts du sens appelle à la créativité et à la réflexivité sur la question du sens dans les organisations. Et nous pensons que cette créativité et cette créativité peuvent être attisées par une ouverture sur l'art et les questions esthétiques. Contre l'idée d'un « bon » sens qui serait à imposer, nous nous interrogerons également sur la capacité des différents arts du sens à faire émerger du nouveau : de l'innovation tant dans l'organisation, dans le contenu du sens que dans l'art du sens lui-même.

Chanlat (1990) s'était déjà étonné que dans les théories des organisations l'être humain, dans son unité fondamentale, était en définitive absent. Qu'ainsi tout un ensemble de dimensions, dont les sciences humaines ne cessaient de montrer l'importance, étaient oubliées. C'est ce qui l'a amené à plaider pour une anthropologie du management (Chanlat, 1998), autrement dit pour des approches qui redonnent une place centrale à la subjectivité, à l'affectivité, à l'expérience vécue, au symbolique, à l'histoire et à l'éthique. Il cite en particulier de nombreux travaux issus de la communauté de recherche SCOS (Standing Conference on Organisational Symbolism), qui depuis les années 80 réfléchit

à partir de telles dimensions, et notamment les dimensions esthétiques, avec des auteurs comme Höpfl, Guillet de Monthoux, Linstead ou Letiche. Le risque, affirme-t-il, est que la recherche tombe dans l'insignifiance esthétique (Chanlat, 2004) alors que, comme le martèle Guillet de Monthoux (1999), l'esthétique est une forme essentielle du management.

Dans cette même tradition, Strati (2004) a lui aussi déploré que la théorie des organisations dépeigne les organisations sous une forme idéalisée en les dépouillant de leurs caractéristiques terrestres de matérialité et de corporité. Il montre à partir de multiples exemples comment, dans leur plus quotidien et leur plus direct, les vies et les actions dans les organisations sont affectées par des phénomènes qui touchent aux cinq sens, et surtout au jugement esthétique : ce qui se présente ou ce qui arrive nous paraît-il agréable, à notre goût, nous implique-t-il, nous laisse-t-il indifférents, nous repousse-t-il ? Toutefois, au-delà du jugement esthétique, c'est la question du sens, de sa création, de sa communication, de sa recomposition qui sera ici privilégiée. Le pari est, à partir de la tradition précédente, de réintégrer le sens-signification et ses composantes de sensorialité, sensibilité, sensualité, sensation, sentimentalité (cf. Nancy, 2009) et pour cela de proposer une typologie des approches en quatre univers, quatre manières de faire un art du sens.

Ce livre est organisé ainsi en quatre parties, et ces quatre parties sont en fort désaccord sur ce qu'est l'art du sens, ou sur ce qu'il faut faire pour comprendre l'art du sens dans les organisations. Ainsi l'art du sens peut-il être envisagé comme individuel, collectif, ou enchâssé dans une culture, il peut être plus cognitif, incarné ou existentiel, il peut être imposé, émergent ou à l'horizon, plus ou moins conservateur ou novateur, etc. Présenter quatre perspectives a alors moins pour but d'identifier de grandes tendances dans la grandissante multitude des études sur l'art du sens que de dégager quatre attitudes fondamentales, quatre jeux majeurs de questions, de concepts et d'approches.

Chacune des quatre parties du livre sera centrée sur un auteur phare qui nous a semblé particulièrement significatif et influent pour cette perspective. Chaque partie commence par une présentation de cet auteur et par l'un de ses textes. Nous aurons ainsi tour à tour des extraits d'entretiens avec Howard Becker, la traduction d'un texte célèbre de Karl Weick, et des textes inédits de Bernard Stiegler et d'Alphonso Lingis. Chaque partie comprendra ensuite deux textes d'étude sur les organisations qui s'inscrivent dans le sillon de cet auteur, quoique développant un style et une sensibilité propres.

Avant de partir dans ces quatre univers d'art du sens, nous voudrions juste indiquer comment chacun se situe en regard des tensions évoquées

précédemment, souligner quelques points de dissemblance et de désaccord entre eux, enfin, rendre sensible à l'interpénétration du fond et de la forme dans un art du sens. Cela nous permettra de bien montrer que chaque perspective présuppose comme particulièrement importants des éléments forts différents et propose une manière propre de les aborder et de les théoriser. Chaque partie ne définit pas seulement une perspective ou une posture, elle dessine ou trahit un être-au-monde, une conception de l'art, du sens, de l'innovation, du changement, des enjeux éthiques et politiques, etc. Entre l'art du sens entendu comme étude minutieuse de l'activité selon les règles et les pratiques de l'art et envisagé comme exploration existentielle des possibilités de perception et d'expérience, la distance peut difficilement être plus grande. Ce sont de tels écarts et les complexités de ce que l'art du sens peut vouloir dire, tout comme les enjeux de telles conceptions pour les organisations, qui sont explorés dans ce livre.

QUATRE APPROCHES DE L'ART DU SENS

Autour d'Howard Becker, nous serons plus proches de l'origine latine, celle des artisans. Nous verrons des personnes, artistes ou non, qui réalisent un travail, et qui essaient de le faire bien. Mais nous replacerons cette activité dans ses conditions sociales et culturelles. Le sens alors, ce sont avant tout les conventions que se fixent les membres d'une communauté, la signification particulière qu'ils attachent à certains comportements ou à certaines expressions. Et dans ce monde, bien faire peut signifier aller contre les règles ou entrer en délinquance, si de tels actes sont valorisés par le groupe. L'art du sens est avant tout un art de saisir de l'intérieur les normes implicites qui gouvernent le groupe pour apprendre à s'en sortir. Vu sous cet angle, être pianiste de jazz peut être la plus ennuyeuse et la plus répétitive des professions, et il est tout autant important de saisir les règles que les membres inventent entre eux que de sentir l'exaltation de sa musique. En effet, le succès ne tient pas tant dans la performance artistique que dans sa façon de négocier son œuvre avec tout un personnel de renfort (critiques, producteurs, etc.) selon les règles de ce petit monde. L'art du sens y est ici l'art subtil de performer son rôle en bonne entente du sens de ce monde. C'est un art qui peut avoir une dose d'artifice, car on peut jouer son rôle sans y croire vraiment. Mais ce que les écrits de Becker montrent avec brio, c'est que cette compréhension de l'intérieur du sens dans un monde social est tout un art, et qu'il faut parfois recourir aux ressources de l'art pour comprendre et faire comprendre cette intelligence d'un monde. Néanmoins, même lorsqu'il étudie de l'intérieur les mondes de l'art, Becker a choisi de ne pas embrayer sur ce changement dans

la langue anglaise par lequel l'art est devenu beauté, esthétique et expérience – cette expérience romantique, plus intense, plus impliquante que les autres. L'expérience esthétique dans le romantisme allemand s'est mise à désigner une qualité d'expérience profonde, forte, inoubliable, que l'on désire partager avec l'autre, que l'on retrouvera notamment autour d'Alphonso Lingis. Mais c'est l'une de ses singularités et de ses impertinences, en contrepied d'un certain élitisme et d'un certain esthétisme : pour le sociologue Becker, l'art du sens de l'artiste, du chercheur et du *dealer* est au fond de même nature, né chaque fois dans l'immanence des interactions au sein d'un microcosme.

Bien entendu, lorsqu'on se réfère au *sensemaking* dans les organisations, on ne peut omettre les travaux de Karl Weick. Weick a su convaincre de l'importance de la fabrication du sens dans la vie des organisations. Il est l'une des inspirations majeures de ce livre, et pourtant il nous semble que ses recherches, malgré leur diversité, n'ont pas épuisé tout le sens de ce thème. D'autres aspects, d'autres profondeurs restent encore à réfléchir. Le *sensemaking* de Weick fait également résonner en anglais le *to make*, cette connotation de l'artisanat que l'on retrouve dans l'allemand *machen* ou le hollandais *maken*, qui projette sur l'art l'idée de construction. C'est sans doute là d'ailleurs l'une des intuitions fondamentales de Weick que le sens se construit comme on peut construire un bâtiment, en travaillant ensemble. Dans la construction traditionnelle, sans architecte, on commence à construire avec le bois et les matériaux ramassés et c'est seulement *a posteriori* que l'on peut dire : « Voilà la maison que nous avons construite pour la famille Jones. » L'approche inspirée par ce *to make* est pragmatiste, utilitaire, intéressée par le résultat : c'est la maison en tant que produit qui compte, plus que les plans, l'imagination, la prestance, etc. Le sens ne se détecte pas et ne se décrète pas, c'est l'organisation qui le construit, avant que celle-ci ne se reconstruise autour de lui. Le sens est comme le ballon qui met en mouvement tous les joueurs. Tant que le sens est là, tous les acteurs continuent leur activité, interagissent et semblent se comprendre. Mais voilà que des divergences de perception ou d'interprétation menacent toujours la solidité de l'édifice. Le sens est ce qui permet la coopération mais qui risque également, justement parce que le sens est un extrait de perceptions et d'interprétations, à tout moment de la détruire.

De Becker à Weick, il y a une progression dans la réflexivité des acteurs sur le sens. Pour Becker, le sens est largement donné par le contexte social et l'identité professionnelle. Les artisans incorporent les règles de leur art, et tâchent de se débrouiller pour en vivre avec bien-être et dignité. Ils peuvent avoir une bonne intelligence de ces règles, mais ce n'est pas pour penser leurs enjeux organisationnels. Pour les acteurs des cas étudiés par Weick, le sens n'est pas certain. Ils se parlent et interagissent pour s'assurer qu'ils partagent

une même compréhension de ce qui se passe dans la situation présente. Néanmoins, ils ne doutent pas d'une sorte de bon sens ou de sens commun : le but de leur activité est d'éviter les catastrophes aériennes, la mort de leur collègue, etc. Il n'y a pas de réflexion sur la réflexion, de mise en question du sens qu'ils poursuivent en commun : il y a comme un sens du sens. Une telle réflexion sur le sens, tel qu'il ne se présente pas comme immédiatement évident, tel qu'il prend sens dans un contexte social plus large, se trouve plutôt dans la troisième partie avec Stiegler.

Pour Bernard Stiegler, la construction du sens ne saurait en effet être détachée du contexte social, politique, économique et technologique. Pour lui, l'art du sens est un art historique, c'est-à-dire situé dans un moment de l'histoire, dans le contemporain. Et pour lui, notre société actuelle est avant tout une société industrialisée : une société imprimée par les technologies présentes au sein d'une organisation capitaliste. Son approche postmarxiste et poststructuraliste voit les efforts intellectuels de fabrication du sens comme l'une des principales voies de résistance et de progrès dans la société hypercapitaliste. L'art du sens est un impératif, moins pour s'en sortir ou pour collaborer que pour résister. Notons que le projet philosophique, intellectuel et politique qu'il développe avec d'autres s'appelle *Ars Industrialis*. Si l'on retrouve ici le mot *art* en latin, avec sa connotation humaniste, cela indique que Stiegler veut comprendre l'industrie et la technologie comme un acte créateur, conscient, de l'homme. Elles sont le produit d'activités intentionnelles, expertes, compétentes des acteurs, et interpréter le sens au présent ajoute de l'expertise aux acteurs pour qu'ils s'emparent des technologies dans un sens qu'ils jugent préférable. Cependant, ces technologies se révèlent toujours en même temps remèdes et poison. Si l'art du sens reste une construction, celle-ci est toujours médiatisée par les techniques d'un moment de l'histoire, et est soumise à une évaluation, une préférence : un goût et une éthique.

Il y a encore une quatrième perspective, celle ouverte par Alphonso Lingis, sans doute la plus classique et la plus philosophique. L'art du sens a alors perdu toute connotation de construction. Il est un art de la perception et de la mise en mouvement du jugement : l'art d'une réflexion sensible sur les situations et sur les relations humaines, une quête et une enquête sur les conséquences de celles-ci pour sa propre vie et celle de l'autre. Chez Stiegler, l'*ars industrialis* s'apprécie selon ses implications sociologiques : ses effets à grande échelle sur les communautés et la société. Chez Lingis, l'art du sens est une question individuelle. Certes, l'individu peut être profondément impliqué dans la politique et dans les actes sociaux, mais la focale se règle toujours à l'échelle de l'individu, sur l'expérience vécue en première personne du singulier, qui

s'interroge sur le beau, le bon, le bien et le mal pour les autres. Même lorsqu'il parle d'événements très violents et politiques, comme le fascisme au Nicaragua, il nous les restitue au plus près de sa perception, en relation émotionnelle directe avec l'autre. Avec Lingis, le sens surgit dans le visage de l'autre qui force à reprendre la réflexion, il se joue dans un va-et-vient continu entre perceptions et conscience. La rencontre singulière questionne le sens commun, pousse à apprendre, engage dans un nouveau chemin. Lingis nous emmène dans ses voyages, dans son regard, dans la chaleur et l'étrangeté des relations ; sa présence incarnée dans le texte est notre point d'ouverture au monde et au sens. Stiegler, par contraste, reste plus abstrait. Ce n'est pas depuis sa propre expérience que part sa réflexion, pas depuis un Bernard Stiegler fait de chair et d'os, mais de son collectif et des auteurs qui l'ont précédé. *Ars Industrialis* est un projet commun pour faire du commun un projet éthique, politique et social. Lingis reste individuel, il est hors du commun. Son art du sens est un art de vivre.

DIFFÉRENCES ET DIFFÉRENDS

On commence à le comprendre, chacune des quatre perspectives de l'art du sens nous emmène dans un univers propre, avec ses préférences, ses valeurs, sa façon d'approcher. Nous voudrions juste ici accentuer le contraste, souligner quelques-unes de leurs différences et quelques-uns de leurs différends.

La provocation des *Mondes de l'art* d'Howard Becker vient de ce que l'artiste y est dépeint sans aucune différence par rapport à tout autre milieu professionnel : sans un en dehors de la société, sans valeurs ou idéaux transcendants qui feraient de l'artiste un être à part. L'artiste, comme tout autre, est placé dans le sens ; les conventions de son monde fournissent les repères, les défis, les normes. Son identité sociale est une identité professionnelle, une expertise, une fonction pour la société. Le but de la recherche est de gagner cette familiarité toujours plus grande avec ce sens tacite qui circule entre les membres, devenir un initié (*insider*) parmi les marginaux (*outsiders*). Se rendre ainsi sensible à ce sens qui sinon reste invisible pour ceux qui restent à l'extérieur, qui n'est pas ce que l'on croit être. Développer alors une sorte de tact pour saisir ce qui est impalpable : l'art du sens est une manière de déchiffrer les conventions et les ententes tacites qui structurent cette activité chaque fois spécifique. Et comprendre les conventions qui organisent cette société, les façons de parler et d'agir dans ce monde de l'art, permet de s'en sortir, de trouver sa place et de bien vivre. Faire sens, c'est comprendre de l'intérieur ces conventions, en apprenant les codes et les rôles, de manière à gagner sa place. Nous devons construire notre activité, mais celle-ci est en même temps

largement construite par le monde social que nous voulons habiter. La force de Becker est sans doute d'avoir appliqué à lui-même, à l'activité de recherche universitaire, ce même art du sens. Il nous explique ainsi les ficelles de son métier de sociologue, l'expertise des membres de cet art pour parler de la société. Car bien sûr, il y a des différences entre les membres de chaque communauté, on peut avoir développé plus ou moins d'expertise, plus ou moins de créativité et de maîtrise. L'art du sens est aussi une finesse pour développer cette expertise, cette différence d'avec les autres membres du groupe, pour y gagner une meilleure place ou s'y sentir bien. Son approche est fonctionnaliste en ce que les différenciations sont à la base des significations, d'une personne à l'autre, d'une profession à l'autre, d'un monde à un autre, et que c'est sur ce fond de différences relatives que s'organise la société.

L'intuition, ou la grande peur de Karl Weick, est toute différente. Pour lui, l'incertitude plane constamment sur la possibilité des praticiens à construire et à maintenir le sens de leur activité. L'organisation est toujours menacée par une possible crise du sens. Un enseignant, un pilote, un pompier peut-il avoir confiance dans le système de sens qu'il a contribué à construire pour son monde? Il y a un danger de mort ou de crise grave si le sens ne prend pas. Tous les participants sont liés par ce sens et si un lien lâche, ils risquent de tous chuter. Il y a toujours une face sombre du sens qui rôde autour des activités. Les individus sont encore avant tout identifiés par leur position professionnelle, le rôle qui est attendu d'eux; la perspective est encore majoritairement fonctionnaliste, mais ils ne jouent pas seulement leur place. Ce qui est en jeu, c'est parfois leur vie, mais c'est toujours le sort de l'organisation. Et ce sort peut être tragique. Le sens est le résultat d'un combat, il demande vigilance. Et dans cette bataille, les membres de l'organisation ont une certaine capacité réflexive, ils peuvent réfléchir sur le sens qu'ils produisent. Mais c'est là une autre des caractéristiques fondamentales du sens chez Weick, cette réflexion sur le sens est toujours rétrospective. Le sens est imparfait et se conjugue au plus-que-parfait. Weick prend ainsi à revers une longue tradition occidentale qui lie le sens à l'intentionnalité. Classiquement, on conçoit plutôt le sens comme fruit d'une intention, de désirs d'avenir, il est l'autre face de la stratégie, de l'état que l'on souhaite atteindre. Ici, les acteurs sont pris dans l'événement, pris dans l'organisation, et ils agissent. Et ce n'est qu'*a posteriori* que l'on peut saisir le sens qui alors circulait, ou qui a été compris de travers. Le sens n'est pas le fruit d'une intention, d'une stratégie, ni d'un modèle de gestion; il est plutôt le quasi-objet et le fruit de mécanismes organisationnels. Le sens est psychosocialement construit dans l'action et les interactions, et non pas par la volonté. Toutefois, cette capacité de construire collectivement le sens existe, et n'est pas mise en danger par les évolutions de la technique et

de la société comme ce sera le cas avec la perspective suivante. Pour Weick, la construction du sens dans les organisations n'a pas fondamentalement changé depuis ses premiers écrits sur le sens, elle n'est pas historique.

Jusqu'ici, la fabrique du sens est essentiellement cognitive et langagière, c'est le travail du sens d'un individu ou d'un groupe confronté à une situation. Le face-à-face est direct, il n'y a pas de médias. L'une des grandes forces de l'art du sens avec Stiegler est justement de penser ce rôle des médias et de la technique au moyen et au milieu desquels nous construisons du sens. Nous sommes en contact avec le sens par l'intermédiaire d'images et de comptes, de courriels et de tableurs, de consoles et d'une panoplie de mesures, d'Internet, d'Instagram et de Wikipédia... Or, les médias sont historiquement datés, la fabrique du sens est différente, par exemple, au temps des films de Godard et à celui des jeux vidéo. Ces médias sont le produit d'un stade particulier du système économique. Ils véhiculent une ou des cultures mondiales. Ils développent certaines attitudes et rendent d'autres caduques, à l'image des mégadonnées qui révolutionnent le marketing et la vie privée. On se sert aujourd'hui moins de sa main et plus de ses doigts. Le sens ne se construit pas dans des organisations isolées et anhistoriques, et par le seul effort intellectuel. Les organisations œuvrent dans un contexte historique et technologique, qu'il faut expliciter pour comprendre la fabrique du sens. Et comme ces contextes sont multiformes et extrêmement mouvants, la construction du sens n'est jamais achevée, toujours incertaine, toujours à compléter et amender. Une autre empreinte très particulière de la fabrique du sens chez Stiegler est que celui-ci est toujours de nature « pharmacologique ». Ce qui est le remède, ce qui donne du sens à un moment donné se retourne toujours en un poison, ce qui tue les autres possibilités de sens, ou ce contre quoi d'autres constructions de sens doivent être appelées. Il y a par exemple un déterminisme social et technologique très fort dans son œuvre. L'art est en crise parce que le marketing annihile les possibilités d'individuation, parce que les processus commerciaux pervertissent certaines valeurs. L'éducation est en crise parce qu'il est devenu très difficile de transmettre certaines valeurs aux jeunes générations. Le politique est en crise parce que les « remèdes » mis en avant par le Front national séduisent une grande proportion de Français... Les individus sont victimes de ces grands processus plus qu'ils n'en sont les auteurs. Mais là où croissent les dangers croît aussi ce qui sauve. Il est possible d'utiliser ces mêmes médias pour subvertir le déterminisme imposé par les grandes puissances. L'art peut être reconquis pour inventer des poches d'individuation. Le politique peut être revivifié par des efforts de pensée authentiques qui réinvestissent la valeur « esprit ». Et ces mêmes puissances qui aujourd'hui défont le lien social et déshabillent le citoyen en pur consommateur étaient naguère

des remèdes à d'autres dangers. Le sens est toujours paradoxal, il court dans les deux sens : celui du poison et celui du remède. Et pourtant Stiegler n'est jamais relativiste. Il n'est pas question de tout accepter au nom de cette logique du *pharmakon*. Il y a des valeurs et des principes à défendre au nom d'une humanité authentique, libre et généreuse, de vieilles valeurs qu'il ne s'agit pas de conserver en l'état, mais de réchauffer au feu des nouvelles conditions technologiques et historiques. Stiegler renouvelle ainsi à sa manière de grandes traditions de critique de la technologie, de l'internationalisation et du capitalisme. Mais il prend aussi de Simondon cette idée que si l'on déteste la technologie, alors on déteste l'homme lui-même², parce que c'est l'homme qui crée la technologie. Son art du sens repose sur un fond de solidarité plutôt que sur une division en communautés qui se haïssent. Mais il reste que le *pharmakon* élève le sens à un point où il risque de se détruire lui-même, de disparaître dans ses propres effets paradoxaux.

Toutefois, il existe un autre art du sens, qui consiste à aller le chercher non pas dans les entendus partagés de la communauté, ni dans les moments où il fait défaut, ni encore dans les grandes tendances de notre société, mais dans des moments très spéciaux que l'on sent lourds de sens. Lingis a hérité de Husserl une méfiance vis-à-vis de l'attitude naturelle, de ce qui nous apparaît comme évident. Il convient au contraire d'examiner avec attention la situation présente, et de commencer par décrire avec précision ce que l'on sent et ressent, ce que voient nos yeux et captent nos oreilles – de mettre entre parenthèses ce que l'on croit savoir pour d'abord s'ouvrir totalement à ce l'on perçoit. Lingis est phénoménologue. Il nous emmène avec lui vivre son expérience esthétique et se demande pourquoi et comment elle se manifeste, cherchant non pas à prouver ses convictions mais à les remettre en mouvement, cherchant ainsi à toujours apprendre en relation avec l'autre personne et avec l'événement qu'il rencontre. Nous sommes toujours en train de construire du sens, il n'y a pas de hors-sens. C'est une question existentielle, et un impératif éthique. Pour Lingis, l'art du sens n'est pas une intelligence de la situation pour savoir s'en sortir, pour assurer que l'organisation survive ou pour résister à des pouvoirs déshabilitants, c'est pour lui une manière de vivre et une manière d'entendre ce que le visage de l'autre lui intime. Ce que l'on croit savoir est fait d'un tressage d'idées mortes alors que le monde nous met en présence de sens vivant. Les idées que tout le monde peut accepter ne donnent lieu à aucune discussion, aucune relation, aucune expérience vive. Ce sont les idées stables d'une société permanente qui nous portent dans une rassurante sécurité, mais il s'agit d'une fausse sécurité. L'une des idées directrices de Lingis est justement que le sens est dangereux. Il se trouve dans des situations et dans des rencontres incertaines, où l'on ne peut savoir ce qui va arriver, où tout

n'est pas déterminé, où le sens est remis en jeu. L'art du sens est un art de vivre, un engagement à vivre authentiquement ses possibilités, ouvrant ainsi à une créativité énorme. Ici, l'art du sens est un art du désir et de l'expérimentation. Le sens est excitant si l'on accepte la relation personnelle, érotique et intellectuelle avec l'autre. Mais c'est un art dangereux qui demande d'accepter les désordres de la vie. Les sociétés ne peuvent trop longtemps vivre ainsi, sinon elles se déchirent – et c'est sans doute pourquoi il va chercher ses expériences dans des voyages, ailleurs, tout autour du globe. Ce qu'il nous décrit est toujours en dehors des traditions d'où il vient, en dehors des villes où il vit, en dehors de sa profession. Il voyage dans d'autres organisations et se laisse affecter. Ces moments d'affect sont pour lui des moments de sens dense, où quelque chose de non familier apparaît et le force à penser. Et lui donne envie de partager son expérience par ses textes.

Chacun de ces quatre arts n'ouvre pas seulement des voies différentes vers le sens, il est probable que chacun ne trouverait que bien peu de sens dans les autres approches. La première perspective reprocherait sans doute au *sense-making* de Weick de sous-estimer la longue acculturation dans une communauté enracinée dans laquelle le sens se crée, de plus s'intéresser aux ratés accidentels qu'à la puissance des structures. Stiegler apparaîtrait comme produisant une réflexion métaphysique trop globale et trop normative, peu utile pour comprendre des mondes chaque fois spécifiques, et Lingis comme écrivant des textes littérairement intéressants, peut-être un peu dandys, mais de portée scientifique limitée. La seconde perspective trouverait en toute probabilité l'approche de Becker d'un affligeant statisme, incapable d'expliquer les crises et les événements, celle de Stiegler manquant de pragmatisme, insuffisamment fondée sur des cas concrets d'organisation, et celle de Lingis trop philosophique et éthique. La troisième perspective estimerait que les approches de Becker et de Weick sont d'une irresponsable insensibilité aux tragédies politiques et économiques de la mondialisation et du capitalisme tardif, et regretterait l'approche qu'elle jugerait excessivement individualiste de Lingis. La quatrième perspective verrait dans le sens de Becker et de Weick un abord conventionnel, naïf et particulièrement ennuyeux et dans celui de Stiegler un pessimisme désespérant, incapable de se laisser ébranler par une rencontre ou une expérience au goût d'existence.

* * *

Une autre manière de contraster ces arts du sens est de voir comment chacun approche, par exemple, le jazz. Becker est amateur de jazz, il a été pianiste de jazz à Chicago. De la tradition de l'École de Chicago, il a hérité

le goût de l'observation participante. C'est donc depuis son expérience de musicien de danse, en tant qu'initié, qu'il nous raconte ce que les musiciens disent, font et pensent, les obligations mutuelles, la haine d'un public leur demandant de jouer du commercial, le répétitif des répétitions et le tournis des tournées, la graduelle construction d'une identité sociale. Il attribuera le succès moins au génie de quelques-uns qu'à une coopération, réglée, entre un grand nombre de contributeurs complémentaires. Weick se fonde plutôt sur les écrits des musiciens et des théoriciens du jazz, ou compte les interactions au cours d'une performance. Il s'intéresse aux récits de ceux qui racontent ces moments extraordinaires d'improvisation, où chacun invente sur le moment sa manière propre de collaborer à l'unisson des autres, afin d'en tirer un modèle pour les organisations. Il insiste sur ces moments où l'organisation prend forme, où elle s'invente à partir des routines et d'un long entraînement, sans plan préalable, et où elle réussit à durer, à faire du nouveau, toujours sous la menace d'un couac, d'une mésentente qui ferait s'écrouler le moment de création et de magie. Stiegler attire l'attention sur le fait que, notamment depuis Charlie Parker, la performance de jazz est enregistrée; l'artiste peut réécouter les moments d'improvisation et travailler à partir de ce support et pour ce support. Le jazz devient œuvre d'auteur. Mais cette médiation technologique fait avant tout advenir le pouvoir des maisons de disque, qui choisissent, éditent et promeuvent sélectivement les morceaux. Le jazz devient pris dans la machine consumériste et sa composition ne peut plus être comprise par ces seuls moments d'intercompréhension sur scène. Et les plateformes musicales, avec leurs listes de lecture, influencent aujourd'hui d'une manière encore différente la production et le jeu du jazz. Lingis n'a, à notre connaissance, pas écrit sur le jazz, mais il n'aurait sans doute pas parlé du jazz, ou de l'improvisation en général, ou de son contexte industriel. Il nous aurait sans doute plutôt raconté un soir où il a été bouleversé par une performance de jazz ou la rencontre avec un musicien. Et il aurait montré pourquoi ce moment était exceptionnel, se demandant quel sens pouvait en naître. Il aurait peut-être montré la diversité des parcours des musiciens, ou des spectateurs, et leur convergence improbable dans une composition commune, il aurait en tout cas tenté d'apprendre auprès d'eux une modalité du vivre, cherchant à travers une expérience singulière des liens avec l'universel.

LE FOND ET LA FORME DU SENS

Un art du sens est bien plus qu'une théorie sur le sens. Puisqu'il touche à l'esthétique et au sens, il définit une manière d'être en contact avec le monde, de le comprendre et de l'habiter. Il trahit certains aspects clés d'un

être-au-monde. La forme n'est pas seulement une manière de véhiculer un fond de sens qui existerait en dehors d'elle, elle est constitutive du sens, de notre expérience de contact avec du sens. Dès lors, la fabrique du sens n'est pas seulement l'activité à l'intérieur des organisations étudiées, c'est aussi le travail de l'auteur, qui par l'écriture nous met en contact avec le sens, le sens à l'intérieur de son art de théoricien – l'art d'un chercheur appartenant bien sûr lui-même à une ou à des organisations. Aussi n'est-il pas étonnant que son art du sens transisse l'écriture de chaque auteur. Nous comprenons l'art du sens d'un auteur non seulement par ce qu'il explicite de l'art, du sens et des relations entre les deux, mais aussi par la manière selon laquelle il nous le dit, par sa façon de mettre les lecteurs en contact avec sa propre approche : avec son propre art, comme artisan et parfois comme artiste.

Ainsi, Becker écrit depuis la position de membre du monde décrit. Alors que les comportements ou les mécanismes pourraient, de l'extérieur, paraître bizarres ou inattendus, par une série de phrases simples il montre combien ils sont pourtant logiques lorsqu'on se met dans la peau et dans la tête du membre de la communauté. Pour parvenir à nous mettre à cette place d'initié, il pourra utiliser des références littéraires, de petites anecdotes, il parlera et raisonnera comme cette personne. Ce qui semblait bizarre prend sens comme une évidence et le système, petit à petit, se construit autour de cette logique centrale. L'auteur performe le membre, l'un déteint sur l'autre, de sorte que si l'on croit le membre – comme on dit qu'on croit un acteur sur scène –, alors l'articulation du sens dépeinte par l'auteur devient de même crédible et convaincante.

Les textes de Weick comportent toujours un élément de tension. Peut-être un peu à la façon des *whodunits*, mais surtout car nous nous demandons toujours si le sens qu'il nous expose va tenir jusqu'au bout, s'il ne va pas faillir, s'il n'y aura pas un trou par lequel toute l'organisation de la démonstration va s'effondrer. Dans ses meilleurs textes, le sens n'est pas donné au départ (si l'on a l'heureux geste de sauter le résumé). Par une série d'allers-retours entre le cas et la théorie, il cherche les éléments qui manquent pour construire l'ensemble de l'histoire. Et l'on a l'impression que c'est seulement à la fin que l'auteur se rend compte du sens que son enquête a ainsi produit. Par contre, il réfléchit peu sur sa propre méthode. Dans ses textes méthodologiques, il explicite comment il procède, les valeurs qui le guident, son ancrage dans le pragmatisme et l'interactionnisme symbolique, il invite d'autres chercheurs à le suivre ou à aller plus loin, mais il ne nous dit pas comme il en est arrivé à cette méthode et à sa théorie sur le *sensemaking*.

Stiegler ne décrit presque jamais sa propre expérience ou des enquêtes de première main. Il sait que sa pensée repose sur des médias : d'une part, des concepts philosophiques et d'autre part, des ouvrages, connus ou passés sous silence, décrivant le monde contemporain. Son art consiste à créer des liens multiples entre les deux pour redécrire notre société, tenter de nous faire comprendre ce que nous manquons, et nous inviter à réagir en commun. La lecture est souvent rendue ardue par un jargon qui lui est propre et par les références à ses thèses antérieures, en position d'autorité, et aucun livre n'aboutit à un tableau définitif. L'ouvrage de sens sera repris par le livre suivant, tricotant de nouveaux liens et de nouvelles perspectives. Un livre est comme un instantané de la pensée, le sens devant toujours encore être approfondi, amplifié et appliqué à d'autres domaines d'enquête.

L'écriture de Lingis est une invitation à vivre une aventure existentielle. Des rencontres, des événements l'ont bouleversé et il nous propose de vivre à notre tour cette expérience. Il écrit toujours à la première personne du singulier. L'écriture est performative, elle tente de recréer la situation au présent de la lecture. D'ailleurs, ses présentations orales sont toujours des performances. Elles commencent par une musique pénétrante qui met l'auditeur dans une *stimmung* particulière et l'emporte vers une réception qui ne sera pas que cognitive. Performance ou texte tentent de mettre entre parenthèses la prise de distance intellectuelle pour d'abord revivre l'expérience de tout son être. Celle-ci nous est décrite au plus près de la perception et de l'impression première, physique, émotionnelle, esthétique, érotique même. Les textes les plus développés contiennent en général trois parties : la description de ce qu'il pensait savoir et être, la description de l'expérience, une réflexion sur ce que cette dernière a bougé et contesté de ce qu'il pensait savoir et être. Mais souvent la première ou la troisième est omise, pour laisser au lecteur le travail d'interprétation et afin de laisser le sens ouvert. L'écriture nous affecte, et c'est depuis la brèche ouverte par cet affect que du sens nouveau peut nous envahir.

Cela dit, il y a aussi certaines tensions fortes, ou décalages, entre le fond et la forme. Par exemple, les chorégraphies de Mourad Merzouki (chapitre 8) magnifient l'incarnation, la sensualité, recherchent des expériences de geste inédites, elles sont ponctuées de moments d'immense intensité. Les décors, les lumières, les enchainements dansent avec les codes et visent des affects inattendus. Elles cherchent la rencontre avec d'autres cultures pour réinventer leurs propres formes. Par contre, lorsqu'il nous parle de ses intentions d'artiste, il met plutôt en scène les problèmes de banlieues, la possibilité d'une inter-compréhension entre les groupes qui fait que le sens a du mal à circuler et à tisser du social, toujours à la limite de crises personnelles et collectives. Il veut contribuer à une société moins tendue de conflits et de surdités, au moyen de

collaborations qui s'inventent du sens en commun. Le sens, pour lui, est tout de coopérations dans l'activité, d'interactions où les différences travaillent ensemble à la réalisation de projets pacifiques ; le sens est créateur de lien social, et Merzouki s'inquiète des situations et des lieux où le sens ne circule plus. Alors que ses danses pourraient ressembler à des performances de textes de Lingis, le sens qu'il attribue à sa propre activité correspond à l'art de Weick. Nous avons de ce fait situé le chapitre étudiant la chorégraphie de Merzouki dans la deuxième partie. De même, on peut se demander si l'esthétique des textes de Stiegler, syncopée par une succession de concepts techniques de la philosophie qu'ils s'attachent à discuter avec leur source d'origine, est la mieux à même de fédérer sans élitisme des collectifs démocratiques engagés ou activistes fondés sur le partage d'autres descriptions de la société. Toujours est-il que cela semble réussir, puisqu'une communauté se groupe autour de lui et de ses textes, tentant d'appliquer ces concepts à une série de situations et de luttes. Autre exemple, au chapitre 12, Isabela Paes s'inscrit dans un style et dans une perspective plus proches de Lingis. Mais lorsqu'elle essaie de comprendre le sens de son expérience, c'est dans la mise en contexte économique, politique et historique de Stiegler qu'elle le trouvera. L'expérience esthétique se construit au carrefour de plusieurs chemins d'individuation et forme un lieu d'affrontement politique.

PLAN DE L'OUVRAGE

Le livre comprend donc quatre parties qui peuvent se lire de façon indépendante. La première est centrée sur l'art du sens d'Howard Becker. En partant d'un récit de Georges Perec, le premier chapitre nous fait progressivement entrer dans son art du sens. Par petites touches, par quelques citations et anecdotes, nous découvrons en parallèle certaines ficelles grâce auxquelles les artistes avancent dans leur monde de l'art et certaines ficelles que le sociologue utilise dans ses recherches. Chaque monde a ses propres normes, et c'est en les observant de l'intérieur, en se demandant comment il se fait que les choses se passent ainsi, que l'on peut progressivement s'y accoutumer, les incorporer pour s'en sortir. Becker aime bien observer ceux qui sortent de la norme, en utilisant des procédés aussi hors normes, mais c'est pour comprendre que ces mondes de marginaux ont aussi leurs propres normes, des normes différentes, à incorporer. L'art du sens de Becker est dans ce tact subtil pour saisir de l'intérieur ces différents univers de normes, dans leur pratique et leurs variations, pour nous faire comprendre leur logique propre, et nous montrer l'adresse avec laquelle chacun apprend à composer avec elles.

Le deuxième chapitre noue entre eux des extraits de trois entretiens inédits avec Howard Becker (dont un avec sa compagne Dianne Hagaman). S'y dessinent différents aspects de l'art du sens de Becker. D'abord sa façon de procéder, qui est de suivre ce qui lui semble intéressant. Ou plus précisément, il est un art de s'étonner devant même le plus commun, une façon de mettre en question sa présence ou sa manière, qui révèle ainsi des processus, des règles, des conventions implicites. Il ne s'agit pas de chercher des théories qui s'appliquent partout, mais d'apprendre à toujours mieux distinguer les pratiques et les logiques de chaque sous-groupe, de sentir ce qu'elles ont de différent et de nouveau. Cette connaissance intime des différents mondes et positions permet au chercheur de sentir les différences de sens qui se forment dans chacun et de tenter de les restituer au lecteur, de lui faire éprouver ces perspectives. Le lecteur comprendra d'autant mieux chacun des mondes décrits que tout ne lui est pas décrit ou expliqué, qu'il devra faire un travail pour se figurer à l'intérieur et éprouver sa perspective. L'art du sens de Becker est un art pragmatique qui permet de sentir les normes dans les différents collectifs et de nous les faire comprendre de l'intérieur. L'art peut développer cette compréhension mais il n'est en aucun cas un monde différent des autres.

Dans le chapitre suivant, Carlos Mendonça analyse la pièce de théâtre *Cortiços* de la compagnie Luna Lunera. La pièce a pour point de départ l'un des plus célèbres romans brésiliens décrivant la vie dans des habitations collectives misérables, les *cortiços*, lors de la deuxième révolution industrielle. Alors que le roman était écrit dans la tradition réaliste, avec notamment un narrateur omniscient, Mendonça montre les dispositifs créatifs et scéniques qui inventent une tout autre forme de communication avec le public. Son analyse deleuzienne donne à voir ce qu'il appelle des machines à faire ressentir et à faire remémorer. Les agencements entre corps, décors et effets scéniques communiquent non pas un sens mais des affects et percepts qui s'adressent directement au corps des spectateurs. Le spectateur n'a pas la distance de la représentation, il est pris dans ces machines. Il est comme forcé de sentir le souvenir incorporé de la période passée, forcé de penser, invité à s'individualiser. Mais si la forme sait mettre magistralement en correspondance les époques, si l'on fait corps avec ce monde haut en couleur, on ressent le corps des personnages pris dans l'implacable fonctionnement machinique des *cortiços*, on ne peut qu'être témoin de la désespérance d'une condition, qui se répète sans reste et sans issue.

Dans le quatrième chapitre, nous entrons dans la « cuisine » du chercheur, qui entend restituer une voix minoritaire rencontrée dans une enquête de terrain. Mais la voix ne se limite pas aux quelques paroles captées par entrevue. En suivant le modèle d'écrivains célèbres, Marie-Astrid Le Theule part à la

recherche d'une forme d'écriture apte à faire entendre la « voix de l'ombre ». Lasses, ces différentes formes, tantôt plus distanciées, tantôt plus intimes ou plus affectives, viennent soit trahir le projet, soit se heurter aux normes universitaires. L'auteure en tire la réflexion que ces voix minoritaires, au sens qu'elle donne au concept de voix à la suite de Becker et de Hughes, ne peuvent être écoutées en recherche à cause des normes du milieu, et que ces voix alors disparaissent. Elles demeurent certes sous forme de fantômes chez ceux qui les ont approchées, mais non pas comme prise de position objective dans le monde des sciences de l'organisation.

Le cinquième chapitre ouvre la deuxième partie et rappelle les grandes lignes de l'art du sens de Karl Weick, certainement le plus connu en théorie des organisations – probablement parce que pour Weick, fabrique du sens et fabrique de l'organisation sont comme les deux faces d'une même pièce. Le sens se construit collectivement et il est ce qui constitue le collectif. Alors, si le sens bégaie ou s'effondre, l'organisation elle aussi se grippe ou est en danger. Weick aime décrire avec minutie les processus par lesquels le sens est mis en scène, projeté rétrospectivement, se défait et se refait, sa façon d'ouvrir de nouvelles possibilités ou de nous précipiter dans l'erreur et l'aveuglement. Il nous montre que l'art du sens doit être pris au sérieux, pouvant induire de belles réussites ou de dangereuses catastrophes. Toutefois, le chapitre souligne aussi les limites d'un tel art du sens, dans lequel le sens a en définitive bien peu de sens : sans enjeux existentiels, sans implications politiques, sans rattachement à de grands récits, sans réflexivité sur lui-même, etc., il a la puissance et les limites du pragmatisme.

Le chapitre six est la traduction de l'un des textes les plus célèbres de Weick sur l'improvisation. L'auteur a lui-même choisi ce texte parmi ceux que nous lui proposons de traduire. Dans celui-ci, Weick regrette que beaucoup d'approches ne parviennent pas à conceptualiser la créativité et l'innovation parce que les théories de l'organisation reposent avant tout sur l'ordre et la stabilité. Pour sortir des cadres de pensée en termes d'êtres et d'entités, et pour se diriger plutôt vers une pensée des processus et du devenir (*organizing* et non pas organisation), il s'oriente en premier lieu vers l'improvisation dans le jazz, écoutant les jazzmen et les commentateurs réfléchissant sur leur propre art de l'improvisation. Loin de la seule opposition entre routine et innovation, il propose de distinguer différents niveaux et différentes formes d'improvisation, et d'une manière assez inattendue, il montre le rôle actif de la cognition, notamment par le truchement de la mémoire et de ses célèbres analyses du sens comme rétrospectif. Puis, observant les mêmes éléments à propos de l'improvisation dans beaucoup d'autres contextes que le jazz, il en tire son argument principal que la théorie des organisations devrait davantage penser

en termes de processus que de trop rapides oppositions entre contraires souvent posés comme paradoxaux. L'improvisation est avant tout une tournure d'esprit, insuffisamment présente dans les sciences de l'organisation. Cette théorisation (*theorizing*), cette pensée en mouvement qui s'informe de (et improvise à partir de) chaque cas singulier étudié dans sa complexité, est l'un des traits caractéristiques de l'art du sens de Weick.

Le septième chapitre part de la danse hip-hop de Mourad Merzouki et s'interroge sur le sens de ses spectacles. Ce chorégraphe, qui est l'un des rares issus du hip-hop à s'être vu confier la direction d'un centre dramatique national, métisse chaque fois sa danse à celle d'autres univers culturels pour des performances chaque fois singulières et époustouflantes. La construction du sens est d'abord examinée pas à pas à l'aide des concepts de Weick, notamment de sa sociopsychologie de l'organisation, découvrant notamment la fabrication de sens comme tricotage, et montrant la fécondité de ses concepts qui s'adaptent à toutes sortes de contextes, même les plus inattendus. Toutefois, une conversation avec le chorégraphe révèle aussi une intention sociétale, un ancrage historique et géographique, un souci politique, montrant que la perspective weickienne n'épuise pas le tout de la fabrique du sens. Tout comme la danse de Merzouki prend son ampleur et sa splendeur en mélangant ses propres codes avec ceux d'autres mondes, le panorama offert par Weick peut gagner en puissance en rencontrant d'autres perspectives.

Dans le huitième chapitre, Philippe Mairese s'interroge sur ce qui fait qu'une conversation a du sens, qu'elle n'est pas qu'une émission de bruit. Il sent bien que le tout du sens ne se joue pas dans les arguments échangés. Avant même que se disent les mots, quelque chose de décisif s'impose dans le partage du sensible au sens de Rancière. Le même partage qui est celui qui permet que du sens passe est aussi celui qui attribue des parts et des positions, entre égalité et autorité. Mairese a conçu un dispositif artistique qui trouble les règles habituelles de la conversation. Pour discuter d'un thème commun, les participants autour d'une table peuvent choisir qui ils écoutent mais non à qui ils s'adressent. L'auteur s'arrête sur deux cas où la « conversation » tourne mal. Dans un premier temps, il voit que du sens continue de circuler seulement en retrouvant le respect des positions d'autorité et de prestige. Mais dans un second temps, il découvre deux manières implicites de faire sens dans la conversation, manières aux implications politiques bien distinctes. Dans les deux cas il y a un partage; cependant, dans un cas celui-ci résulte de la hiérarchie et de l'empathie qui ensemble suppléent à l'incomplétude de la langue vers une entente au-delà des mots, alors que dans l'autre le partage naît dans le dialogue jamais achevé qui lie les interlocuteurs, dans l'écoute des différences,

dans la confrontation de paroles jamais identiques, dans une irréductible mésentente qui invite à encore converser.

Entamant la troisième partie, le neuvième chapitre présente l'art du sens de Bernard Stiegler. Pour lui, le sens est tout d'abord individuation, concept qu'il reprend de Simondon. Le sens est créé par concrétisation d'éléments potentiels présents dans une situation historique, notamment technique, donnée. Toutefois, en individuant ainsi le sens, le concepteur s'individue aussi lui-même; il est transformé, singularisé par cette création – tout comme, de proche en proche, s'individuera aussi le collectif en lien avec le concepteur. Le sens n'est pas ce qui permet à l'organisation de fonctionner, il enclenche plutôt une dynamique qui entraîne l'organisation vers un nouvel équilibre. Or, justement, il diagnostique que dans le capitalisme actuel, sous l'effet du marketing, le désir étant remplacé par la pulsion, les individus consommateurs ont de moins en moins d'occasions de s'individuer. Et les remèdes apportés par la technique, qui permet d'avoir accès à une quasi-infinité d'écrits, de paroles, d'images, de possibilités de comprendre, communiquer et refabriquer du sens, de produire des œuvres et des idées, tendent chaque fois à se retourner en poison aux mains des organisations puissantes qui standardisent nos pensées et nos manières de vivre. Il appelle alors à prendre soin du sens, notamment pour les jeunes générations, à créer du *nous*, à lutter contre une forme de prolétarianisation qui nous dépossède de nos savoirs, de nos savoir-faire et de nos savoir-vivre, à créer une économie contributive en contrepoint de l'économie capitaliste, à créer des communautés qui réinterprètent le sens pour lutter contre un sens de l'histoire qui nous est imposé, à reconquérir la sensibilité et d'autres formes esthétiques pour réapprendre à nous individuer, etc. L'art du sens de Stiegler est un art combatif, qui apprend à saisir les effets d'un sens standardisé et contrôlé sur nos subjectivités pour réinvestir ces mêmes techniques et dynamiques, et ainsi réinventer du sens, des pratiques et des collectifs qui font, comme il le dit, que la vie vaut la peine d'être vécue.

Dans le texte que Bernard Stiegler a choisi de nous confier, il analyse la dynamique du sens en regard d'une œuvre d'art en soulignant le rôle clé de la figure de l'amateur dans son double mouvement de désir et de critique. Analyse qu'il entame avec Duchamp, car ce qui fait œuvre le fait toujours dans un moment historique, moment qu'il définit comme tournant machinique de la sensibilité. Pour ce faire, Stiegler va débattre avec Kant, montrant la puissance de l'approche de cet auteur mais lui reprochant de ne pas envisager ce que l'œuvre « œuvre » et ouvre : le destinataire de l'œuvre, par son travail critique, en est transformé et ouvre des circuits de transindividuation. L'amateur, grâce à son affinité avec les œuvres, navigue entre surpréhension (prise toute mêlée de surprise devant la singularité de l'œuvre) et compréhension,

sans que ses arguments puissent être prouvés, seulement éprouvés. Son travail ainsi amorcé par un mystère esthétique, continué par un jugement réfléchissant, ne peut s'arrêter dans un sens défini ou définitif par la prise dans un concept. L'œuvre réussie conserve cette part de mystère et d'attraction, mais ce contact tout de désir et de réflexion de l'amateur initie un mouvement de transformation, de lui-même, du collectif et du moment de l'art. Cet art du sens, ce sens de l'amour de l'art, est contrasté avec les dynamiques de marchandisation de l'art tout comme avec un certain philistinisme, où l'œuvre n'œuvre plus, ne parvenant plus à enclencher de tels circuits de désir et de transindividuation.

L'analyse de l'œuvre de Kentridge au chapitre onze partage avec Stiegler cette idée que celle-ci ne peut être comprise que dans son époque (ici, notamment, l'Afrique du Sud postapartheid) tout en ne s'y réduisant pas, et que l'analyse étend notre compréhension sans lui ôter, même en l'épaississant, sa part de mystère et d'interpellation. Les notions de sens, d'identité, de temps et d'auteur se diffractent avec Kentridge en plusieurs dimensions en tension, la prééminence de l'une de ces dimensions étant chaque fois synonyme de pouvoir totalitaire et de contrôle. Hugo Letiche distingue dans chaque œuvre quatre dimensions, dans leur tension irrésolue et productive, qui sont source de troubles, mais en même temps garantie de réflexivité et possibilité d'échapper à un contrôle total. Pour lui, l'art du sens de Kentridge tient dans sa façon de nous mettre en contact avec la complexité des situations, avec toutes les contradictions des relations sociales et humaines. Un art du sens ainsi politique où, par exemple, refuser une conception unique du temps c'est refuser pour un peuple le contrôle sur son devenir, l'imposition d'une façon de vivre et d'être ensemble. C'est accepter que le temps soit créateur, que l'ordre soit ouvert aux transformations. De même que refuser, pour un artiste, le contrôle sur ses propres créations est permettre que sa propre fabrique du sens soit elle-même ouverte aux transformations.

Dans le douzième chapitre, Isabela Paes s'interroge sur la création de sens bien spécifique lors de l'expérience esthétique. Mais elle choisit de l'étudier non pas du point de vue de celle ou de celui qui la reçoit, mais de celle ou de celui qui la « performe », dans le temps de la présence si singulière de la performance du théâtre contemporain. Forte de sa qualité d'actrice, elle décide d'aller vivre cette construction de l'expérience à Odin Teatret, l'un des lieux mythiques du théâtre contemporain. Le sens, elle le trouvera avant tout en elle, en se sentant s'individuer et participer à des processus de transindividuation. Si l'expérience esthétique produit un effet, c'est avant tout grâce à une qualité de présence sur scène, mais cette qualité est conquise au carrefour de plusieurs chemins d'individuation. Et cela demande un entraînement constant, toujours

renouvelé. Ce qui se joue dans ce moment de présence, c'est la résistance au contexte du capitalisme hyperindustriel décrit par Stiegler, avec sa tendance à transformer le spectateur en consommateur animé par la pulsion, l'art en industrie culturelle, l'acteur en pourvoyeur de divertissement. Créer du sens, c'est résister à ces tendances abêtissantes, pour le spectateur mais aussi pour soi-même. Le sens est constamment à reconquérir.

Si Stiegler cherche le sens dans le contexte, Lingis va plutôt le chercher dans les affects, et ce sera le thème de la quatrième partie. Lingis part à la recherche du sens dans des voyages autour du globe, au plus loin de sa zone de confort, dans des situations souvent extrêmes, parfois périlleuses ; le sens arrive, inattendu, à la croisée d'un visage, dans l'abrupt de l'événement d'une rencontre. Ses textes sont le récit de ces rencontres. Ce qui est en jeu n'est pas dit explicitement, le lecteur doit travailler pour en saisir certains aspects, mais ce qui est en jeu touche toujours à l'éthique, au rapport entre soi et l'autre, entre soi et le monde. Les situations décrites remettent en question le soi, ses bonnes intentions, son assurance de connaître ce qui est juste ou ce qui est bon, sa position par rapport à l'autre, l'autre fragile, inquiétant, et toujours pleinement autre. Hugo Letiche y discerne l'influence de Levinas et de Merleau-Ponty dont Lingis fut naguère le traducteur. Mais il célèbre surtout une philosophie de la vie qui met en relation d'humanité l'autre rencontré, Lingis et son lecteur. Une philosophie contée sous forme d'histoire, où le sens se rejoue à chaque rencontre, où le sens est rencontre – que le texte tente de faire revivre, au présent vif de la rencontre, pour que le lecteur ait cette chance que les événements d'une vie l'invitent à rejouer le sens.

Le quatorzième chapitre est le texte d'une performance offerte par Alphonso Lingis lors d'un festival d'arts numériques que nous organisons en Chine. La rencontre cette fois-ci n'était pas avec l'homme d'une civilisation que nous qualifions de primitive, mais avec l'œuvre de Stelarc. Lingis y décrit les performances de l'artiste, ses suspensions où une douzaine de crochets rivés à son corps le délivrent de la pesanteur, ses expériences où son corps est piloté par une autre personne ou aléatoirement par ordinateur, ses greffes d'organes supplémentaires étendant les possibilités de son corps biologique. Il faut imaginer la voix animée et haletante d'un homme d'alors près de 80 ans emplissant la salle immense, redoublée par des projections des performances de l'artiste sur un écran géant et s'adressant à plusieurs centaines d'étudiants. Ces étudiants, apprenant l'art des films d'animation, baignés dans la culture des superhéros supplémentés d'exosquelettes et des technologies expérimentées par Stelarc, rêvant de dessiner ces posthumains, l'imaginaire rempli de l'avenir que les performances de Stelarc nous donnent à entrevoir. Un futur posthumain que Lingis dépeint avec admiration et angoisse. Le lecteur entendra les

répétitions qui suggèrent que chaque fois l'humanité va un pas plus loin, il lira les italiques qui montrent l'excitation et l'effacement d'une nouvelle reprise, il sentira le rythme qui s'accélère vers un futur qui s'approche et menace chaque fois d'arriver un peu plus vite. Mais l'humanisme de Lingis voudra affirmer encore une fois la joie d'être humain. Encore une fois, avant qu'il ne soit trop tard ?

Dans le quinzième chapitre, Kim Tsai réfléchit sur sa recherche auprès des réfugiés et des demandeurs d'asile aux Pays-Bas. Pour elle, faire sens dans une recherche, ce n'est pas extorquer des témoignages et tirer un portrait distancié d'une condition. Cette recherche de vérité, indifférente à leurs affects et à leur histoire singulière, ceux qu'elle approche la ressentent déjà comme une violence de la part des fonctionnaires des services de l'immigration. À la recherche de sens, elle va tenter d'entrer dans une relation toute de confiance et de respect, sans protection, avec les réfugiés, et de les suivre où que cette rencontre la mène. Mais dans cette relation, elle va accepter d'être changée, affectée par ces expériences. Ce qu'elle nous montre est une forme de vérité, guidée par les affects, qu'elle ne peut qu'évoquer par des textes, qui se font parfois histoires ou poèmes, où nous nous sentons accompagner les plus vulnérables, terrifiés par l'implacable indifférence de certains agents, où l'étranger, l'autre, devient un peu plus prochain, retrouve un visage. Elle n'a pas peur d'être affectée dans sa tête, dans ses émotions, dans son corps, car justement elle cherche à changer sa façon de voir, sa façon d'être, de faire de son expérience une formation. Faire sens est avant tout entrer en relation, se relier, dans un va-et-vient constant entre réflexivité sur soi et attention à l'autre.

Dans le seizième chapitre, Hugo Letiche goûte la cuisine, une cuisine qui est élevée au rang d'art, tout imprégnée de sens et des sens. Il goûte et nous fait partager d'une manière toute personnelle son expérience et les pensées qu'elle fait naître. Il met en relation cette expérience, qui pense la perception tout en s'y adonnant, avec la tradition de la cuisine et deux façons de penser le sens. La première façon, qu'il rattache aux seconds écrits de Weick et à la tradition nominaliste de Goodman, établit un lien seulement conventionnel entre la perception et le sens, qu'il relie à une tradition bourgeoise de la restauration où la cuisine est séparée de la salle, où le plat est conçu séparément du client et de l'ingrédient utilisé, et à des formes d'exposition où l'artiste et l'œuvre sont séparés du spectateur. À la table de deux restaurants de l'Hérault, il ressent le sens mitonné d'une seconde façon. Le cuisinier va d'abord établir la relation puis œuvrer pour ceux qu'il a rencontrés. Les plats vont être composés en lien avec le terroir, la saison, l'histoire personnelle de la cuisinière. Le goût, le plat, le cuisinier, le client entrent en une relation productive où circulent des émotions et du sens. Dans un cas le sens

est intellectuel et distancié, dans l'autre il conjugue saveur et savoir, et il met en relation. Une opposition que certains jugeront intellectuellement, et que d'autres goûteront.

Le dernier chapitre conclut sur une invitation à chercher le sens en tous sens et esquisse la possibilité d'une cinquième perspective sur l'art du sens. Si beaucoup d'écrits managériaux se rassemblent pour promouvoir une façon d'imposer ou de faire émerger un sens unique dans l'organisation comme garantie d'efficacité, ce livre espère montrer que, pourtant, du sens résiste à une telle domestication, et qu'il ne saurait y avoir ni un sens unique, ni une théorie du sens unique, ni non plus une méthode d'enquête unique sur le sens. Si dans ce livre sont montrés quatre arts du sens, c'est qu'aucun ne saurait encapsuler ou dominer les autres. Il y a toujours du sens en excès à tout empire sur le sens. Pourtant, nous nous demanderons si dans les quatre arts du sens il y a la possibilité de penser l'innovation, au sens de nouveauté radicale, d'autres manières de partager collectivement du sens et d'autres façons de répartir les parts, parce que tous gardent une certaine idée de performativité. Nous esquisserons certains traits possibles d'un cinquième art du sens plus favorable à une telle innovation. Pour cela, l'expérience esthétique devrait être accueillie pour elle-même, sans idée de performativité. Il s'agirait de capter et de penser le contact sensoriel de l'expérience esthétique, de s'exposer en se laissant affecter par elle à la recherche de départs de sens, en quête d'un sens qui nous est étranger, et de réfléchir les enjeux politiques et éthiques de cette exposition.

RÉFÉRENCES

- Chanlat, Jean-François (2004), «Préface», dans A. Strati, *Esthétique et organisation*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. VIII-XIII.
- Chanlat, Jean-François (1998), *Sciences sociales et management: plaidoyer pour une anthropologie générale*, Québec, Presses de l'Université, Laval.
- Chanlat, Jean-François (1990), *L'individu dans l'organisation: les dimensions oubliées*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Guillet de Monthoux, Pierre (1999), *Esthétique du management: gestion du beau et du sublime de Kant à Gadamer*, Paris, L'Harmattan.
- Nancy, Jean-Luc (2011), «Making Sense», dans L. Collins et E. Rush (dir.), *Making Sense: For an Effective Aesthetics*, Berne, Peter Lang, p. 209-214.
- Strati, Antonio (2004), *Esthétique et organisation*, Québec, Presses de l'Université Laval.

PARTIE 1

L'ART DE SAISIR LE SENS

GOUVERNANT UN MONDE SOCIAL

CHAPITRE 1

DES FICELLES, DES POUFS ET UN ART DU SENS : DESCRIPTION DU CHEMIN SINGULIER D'HOWARD BECKER

MARIE-ASTRID LE THEULE

Sa théorie [celle de Hughes] n'avait pas pour but de fournir tous les petits tiroirs conceptuels dans lesquels le monde devrait rentrer. Elle consistait en un ensemble de ficelles de généralisations qui lui servaient à penser la société; en un ensemble de ficelles qui l'aidait à interpréter ses données et en tirer du sens. (Becker, 2002, p. 25)

Pour ma part, je me suis efforcé de dompter la théorie en la considérant comme un ensemble de ficelles, comme une collection de processus intellectuels qui aident les chercheurs à progresser lorsqu'ils sont confrontés à des problèmes de recherche concrets. (loc. cit.)

Étudier les livres de H. Becker, le rencontrer, c'est tenter d'apprendre à dérouler des questions aux allures simples, avoir une écriture dépouillée... et quelquefois être sur un chemin en dehors de la norme. En déroulant des ficelles, en appliquant *Les mondes de l'art* à différents mondes, en nous donnant à voir et à entendre *Comment parler de la société*, en nous faisant expérimenter les procédés de certains auteurs ou réalisateurs, que se passe-t-il? Pour le saisir, aidons-nous de G. Perec.

Partons donc d'une histoire écrite par G. Perec dans *Récits d'Ellis Island*. *Récits d'Ellis Island* est l'histoire de seize millions d'émigrants, en provenance d'Europe à la première moitié du 19^e siècle, arrivant à Ellis Island, près de la statue de la Liberté, à New York. Perec pose alors la question: pourquoi

raconte-t-on des histoires, comment raconte-t-on des histoires? En réponse, il fait une liste à propos de ces réfugiés, une liste des objets :

ce que nous voyons aujourd'hui est une accumulation
informe, vestige de transformations, de démolitions,
de restaurations successives
entassements hétéroclites, amas de grilles,
fragments d'échafaudages, tas de vieux projecteurs
des tables, des bureaux, des armoires-vestiaires et des
classeurs rouillés, des montants de lits, des bouts
de bois, des bancs, des rouleaux de revêtements
pour toitures, n'importe quoi : une grande casserole, une passoire,
une pompe à incendie, une cafetière, une machine à
calculer, un ventilateur, des bocaux, des plateaux
de self-service, des tuyaux, une brouette, un reste
de diable, des formulaires, un livre de cantiques,
des gobelets de carton, une espèce de jeu de l'oie (Perec, 1995, p. 53)

Puis, il se demande pourquoi :

pourquoi racontons-nous ces histoires?
que sommes-nous venus chercher ici?
que sommes-nous venus demander? (*ibid.*, p. 55)

Lui, ce qu'il est venu chercher, c'est l'exil, l'errance :

ce que moi, Georges Perec, je suis venu questionner ici,
c'est l'errance, la dispersion, la diaspora.
Ellis Island est pour moi le lieu même de l'exil, c'est-à-dire
le lieu de l'absence de lieu, le non-lieu, le
nulle part.
c'est en ce sens que ces images me concernent, me
fascinent, m'impliquent,
comme si la recherche de mon identité
passait par l'appropriation de ce lieu-dépotoir
où des fonctionnaires harassés baptisaient des
Américains à la pelle.
Ce qui pour moi se trouve ici
ce ne sont en rien des repères, des racines ou des
traces,
mais le contraire : quelque chose d'informe, à la
limite du dicible,
quelque chose que je peux nommer clôture, ou scission,
ou coupure,
et qui est pour moi très intimement et très confusément
lié au fait même d'être juif

je ne sais pas très précisément ce que c'est
 qu'être juif
 ce que ça me fait que d'être juif (*ibid.*, p. 56-58)

On pourrait croire que Perec est là pour la mémoire, pour trouver des repères. Or, c'est faux ; c'est l'absence de son histoire qui le mène ici.

LES FICELLES DU MÉTIER

Pourquoi raconter cette histoire ? Becker évoque souvent Perec, mais ce n'est pas pour cette raison ; la principale est que j'aurais pu, nous aurions pu, en lisant *Récits d'Ellis Island*, faire des raccourcis. Quels raccourcis ? Croire que Perec écrit cette histoire, cette recherche, parce qu'il recherche la mémoire de ses origines, voire de ses « racines ». Or, ce n'est pas le cas. Et c'est là que les nombreuses ficelles de Becker interviennent.

Pour ma part, je me suis efforcé de dompter la théorie en la considérant comme un ensemble de ficelles, comme une collection de processus intellectuels qui aident les chercheurs à progresser lorsqu'ils sont confrontés à des problèmes de recherche concrets. Pour être tout à fait clair, je dirai que j'entends par « ficelle » une opération spécifique qui vous fait découvrir comment surmonter telle difficulté commune, qui propose une procédure permettant de résoudre de manière relativement simple un problème qui, sans elle, pourrait sembler inextricable et persistant. (Becker, 2002, p. 25)

Parmi ces nombreuses ficelles, il y a celle-ci : se demander « comment se fait-il ? ». Si nous utilisons cette ficelle pour l'auteur de *Récits d'Ellis Island*, qu'arrive-t-il ? Essayons : comment se fait-il que Perec s'intéresse à Ellis Island ? Un raccourci d'analyse de la posture de Perec aurait été de croire que Perec travaille sur *Récits d'Ellis Island* pour retrouver la mémoire de son histoire, pour lutter contre l'oubli. Non, Perec est là à la recherche de son identité dans un « lieu dépotoir ». Et nous commençons à comprendre sa démarche en nous posant la question : comment se fait-il qu'il raconte ces récits ? Écoutons-le :

quelque part, je suis étranger par rapport à quelque chose de moi-même ;

quelque part, je suis « différent », mais non pas différent des autres, différent des « miens » : je ne parle pas la langue que mes parents parlèrent, je ne partage aucun des souvenirs qu'ils purent avoir, quelque chose qui était à eux, qui faisait qu'ils étaient eux, leur histoire, leur culture, leur espoir, ne m'a pas été transmis.

je n'ai pas le sentiment d'avoir oublié, mais celui de n'avoir jamais pu apprendre ; (*ibid.*, p. 59-60)

Le « comment se fait-il ? » est une première ficelle de Becker qui accompagne tout terrain :

Comment en êtes-vous arrivé à enseigner dans cette école ? », je constatais que mes questions « fonctionnaient » correctement. Les personnes interrogées répondaient longuement, me racontaient des histoires pleines de détails intéressants, faisaient des récits qui mentionnaient non seulement les raisons pour lesquelles elles avaient fait telle ou telle chose, mais également les actions d'autres personnes ayant contribué au résultat auquel je m'intéressais. (Becker, 2002, p. 106)

Évidemment, le « comment se fait-il que » amène à une deuxième ficelle, qui est d'entendre ce qui pour l'Autre est important, même si nous trouvons cela inintéressant.

Bref... Ce n'est pas parce que les gens que vous étudiez négligent certaines choses que vous devez vous aussi les négliger. Mais vous ne devez pas non plus négliger les choses auxquelles ces gens s'intéressent ou attachent de l'importance. C'est peut-être le moment (il est en tout cas aussi approprié qu'un autre) pour moi de souligner que le fait de proposer des ficelles apparemment antinomiques – comme ces deux dernières semblent l'être – n'est pas aussi contradictoire qu'il peut paraître. N'oubliez pas que le but de ces ficelles est de vous aider à découvrir davantage de choses, et que chacune d'elles peut marcher à sa manière, en vous ouvrant des portes qu'une autre ne vous ouvrirait pas. Au cœur d'un travail, en pleine recherche, la cohérence n'est pas la première des vertus. (*ibid.*, p. 168-169)

Alors là, nous écoutons Perec nous parler « de ce qu'il n'a jamais pu apprendre », du manque d'histoire, et donc non seulement de l'exil et de l'errance, mais aussi de toute la « mémoire manquante ». Or, pour Perec, ne pas savoir « ce que c'est qu'être juif » c'est pouvoir également entendre, en ce qui le concerne, d'être « désigné comme juif » :

une certitude inquiète,
derrière laquelle se profile une autre certitude,
abstraite, lourde, insupportable :
celle d'avoir été désigné comme juif,
et parce que juif victime,
et de ne devoir la vie qu'au hasard et à l'exil (*ibid.*, p. 58)

C'est également pouvoir entendre que si R. Bober, son ami et coauteur, travaille sur *Récits d'Ellis Island*, c'est pour d'autres raisons, c'est pour retrouver la mémoire « dans la permanence de son histoire » :

être juif, pour lui, c'est avoir reçu, pour le transmettre
à son tour, tout un ensemble de coutumes, de
manières de manger, de danser, de chanter, des mots,
des goûts, des habitudes,

et c'est surtout avoir le sentiment de partager ces gestes et ces rites avec d'autres, au-delà des frontières et des nationalités, partager ces choses devenues racines, tout en sachant à chaque instant qu'elles sont en même temps fragiles et essentielles, menacées par le temps et par les hommes :

fragments d'oubli et de mémoire, gestes que l'on retrouve sans les avoir jamais vraiment appris, mots qui reviennent, souvenirs de berceuses,

[...]

C'est cette permanence de son histoire, sa résistance, sa ténacité, sa pérennité, que Robert

Bober est venu éprouver sur Ellis Island, (*ibid.*, p. 60-62)

Simple ficelles ? Ces « simples ficelles » nous amènent à comprendre que pour Bober et pour Perec, « ce destin commun n'a pas pris pour chacun d'"eux" la même figure » (*ibid.*, p. 56). Alors s'agit-il de simples ficelles ? Pas vraiment, car l'utilisation de ces ficelles me permet, nous permet, de faire des pas de côté par rapport à des schémas que j'ai en moi, ou peut être en nous, et dont je n'ai pas conscience ou dont nous n'avons pas conscience. Et pourtant, nous pouvons aboutir à une incompréhension de certaines situations, ce qui nous amène à juger. Becker, délicatement, nous met en garde ; nous souffrons certainement d'un manque d'analyse et d'un manque de connaissance. Et à nouveau, nous déroulons d'autres ficelles.

Les choses nous paraissent également souvent incompréhensibles tout simplement parce que nous sommes trop éloignés de la situation pour connaître les contingences réelles qui ont pesé sur le choix de l'action. (Becker, 2002, p. 59)

En termes d'analyse, cela signifie que chaque fois que nous découvrons quelque chose qui nous semble si étrange et si incompréhensible que la seule explication que nous puissions en donner est une version quelconque de « Ils doivent être fous », nous devrions systématiquement suspecter que nous manquons grandement de connaissances sur le comportement que nous étudions. Il vaut mieux supposer que tout cela a un sens et en rechercher la signification. (*ibid.*, p. 62)

Le « comment se fait-il ? » nous accompagne, « ce que l'autre me dit qui n'a pas d'importance à mes yeux » nous accompagne... mais ces pas de côté, cette recherche de sens sont un chemin qui peut être hors normes. Est-ce délicat ?

LES MONDES DE L'ART

Faire un pas de côté peut nous entraîner dans des chemins de traverse. En effet, dérouler des ficelles peut nous mettre en difficulté par rapport à des normes reconnues, nous faire ramer à contre-courant. Cette recherche de signification peut nous amener à être, selon le vocabulaire de Becker, un franc-tireur. Son analyse dans *Les mondes de l'art* est une compréhension du monde social qui donne un point d'appui pouvant « structurer » ce chemin. Sa description des mondes de l'art nous donne des lectures de la société. Faisons donc un détour avec *Les mondes de l'art*.

Que décrit Becker dans *Les mondes de l'art*? Tout d'abord, il « catégorise » dans ces mondes différents artistes, certains très intégrés et correspondant à la norme établie, d'autres des francs-tireurs hors normes qui seront peut-être reconnus, la norme se transformant. Becker, alors, montre l'importance des ressources ou personnes de renfort. Tout artiste est lié à un ensemble de personnes en amont et en aval de son travail au niveau de la production et de la diffusion. Ces personnes en amont et en aval de l'artiste définissent un monde de l'art.

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. L'existence de mondes de l'art comme la façon dont elle influe sur la production et la consommation des œuvres invitent à une approche sociologique des arts. Ce n'est pas là une démarche qui débouche sur des jugements esthétiques, même si beaucoup de sociologues de l'art se sont donné cette mission. (Becker, 1988, p. 27)

Comment toutes ces personnes peuvent-elles travailler ensemble? Il existe un ensemble de conventions implicites, que ce monde connaît, qui le leur permet. D'un côté, ces conventions structurent un monde de l'art; de l'autre, ces conventions limitent le travail de l'artiste. Certains artistes rompent avec ces conventions. Il est, alors, plus difficile pour eux de produire et de diffuser.

Quelles sont les ressources utilisées par l'artiste? En amont et en aval, il a besoin de ressources matérielles et humaines. Les conditions matérielles conditionnent le travail de l'artiste en lui offrant de nouvelles possibilités ou en limitant son travail. Les ressources humaines sont fortement présentes. Ces personnes considérées comme « personnes de renfort » peuvent être

interchangeables. D'où viennent ces personnes? En général, elles ont été formées dans des écoles avant de travailler au sein d'un organisme qui mène à bien les projets artistiques. Dans ce réseau, ses membres étant interchangeables, l'élément principal est la confiance. Celui qui veut s'assurer la collaboration du personnel de renfort doit retenir son attention et susciter son intérêt. Ce personnel de renfort a une forte influence sur la production et la distribution du travail de l'artiste. Par exemple, les messages publicitaires dans une maison d'édition favorisent la vente d'un livre. Certains artistes ne souhaitent pas utiliser les personnes de renfort d'un monde particulier. Par exemple, un cinéaste peut ne pas retenir un jeune du conservatoire, mais plutôt une personne rencontrée dans la rue ou lors d'une soirée. Certains chorégraphes forment leurs propres danseurs selon leur méthode, ce qui les oblige à fonder leur propre école.

Pour la création d'un parfum, l'artiste est le « nez ». Les personnes de renfort sont les personnes qui testent la formule, qui créent le flacon, qui choisissent le nom, le photographe, le mannequin. Il y a aussi des ressources matérielles comme les champs de fleurs (par exemple les champs de roses de Grasse pour le n° 5 de Chanel). Puis il y a les personnes qui réalisent le prototype, l'ensemble des juristes très spécialisés. La création d'un parfum ainsi que son flacon, le type de photo, le mannequin doivent correspondre à l'image de la maison.

En poursuivant son analyse de l'intérieur, Becker distingue quatre catégories d'artistes : les francs-tireurs, les personnes intégrées, les naïfs et les artistes ordinaires. Les professionnels intégrés et les artistes ordinaires s'adaptent au monde de l'art existant, ils produisent ce que l'on distribue. Les francs-tireurs et les naïfs ne produisent pas ce que le monde de l'art existant demande, ce qui les oblige à favoriser l'émergence d'un autre monde de l'art pour pouvoir exister et durer. Les naïfs sont exclus du monde de l'art et ne cherchent pas à faire émerger un autre monde de l'art. Les « nez » appartiennent à ces différentes catégories.

Le détour par *Les mondes de l'art* nous aide à pénétrer sur ce chemin où les personnes de renfort sont présentes, où nous pouvons nous-mêmes être des personnes intégrées, des francs-tireurs... En lisant *Les mondes de l'art*, nous avons compris un processus qui se développe – non pas une théorie, mais une mise en perspective et en perplexité, des questionnements et une forme d'analyse non pas spécifiques aux artistes mais propres au monde social en général, toujours avec cette écriture si simple. Le contenu de ce livre nous donne, bien sûr, au-delà du contenu sociologique, une posture de recherche. Les normes en recherche souhaitent nous confiner à elles, mais en dehors de ces normes,

que se passe-t-il ? En dévoilant ses ficelles, Becker se met un temps en dehors des normes afin de mieux donner à voir ces mêmes normes. Si Becker nous propose de dérouler à notre tour des ficelles, dans cette recherche de compréhension et de sens, c'est pour nous proposer de lire, de regarder, d'entendre, d'écouter, de découvrir. L'ensemble de ficelles est nécessaire, mais Becker nous propose d'aller plus loin en étudiant des auteurs, des cinéastes, des chercheurs d'autres disciplines... pour comprendre comment ceux-ci nous donnent à voir ou à entendre quelque chose de la société. Ainsi, comment Becker parle-t-il de la société ?

COMMENT PARLER DE LA SOCIÉTÉ ?

Pour Becker, « une représentation de la société est quelque chose que quelqu'un nous dit sur un aspect de la vie sociale ». Or, « représenter la réalité sociale est généralement le fait d'une communauté interprétative, un ensemble organisé d'individus (les "fabricants") qui produisent de manière courante des représentations standardisées d'un type particulier, pour d'autres personnes (les "usagers"), lesquels s'en servent de façon courante pour des buts standardisés. Fabricants et usagers se sont adaptés réciproquement à leurs pratiques, de sorte que l'organisation de la production et de l'utilisation demeure, pendant un certain temps, une unité stable, un *monde* » (Becker, 2009, p. 22).

Becker montre également que s'interdire différentes formes d'expression réduit le champ des possibles pour comprendre et pour donner à voir. Dans son ouvrage *Comment parler de la société*, il évoque les formes, tels les romans (avec Balzac, Zola, Mann, Snow, Powell) le théâtre, les films, la photographie, les cartes, les tableaux, les modèles mathématiques, l'ethnographie... Il y a bien des manières de parler de la société, par la fiction, par le théâtre... Autant de formes pour parler de la société.

Donc, je m'intéresse aux romans, aux statistiques, aux histoires, aux études ethnographiques, aux photographies, aux films et à tous les autres moyens dont les gens se servent pour raconter aux autres ce qu'ils savent sur leur société, ou sur une autre qui les intéresse. J'appelle les produits de cette activité dans tous ces médias des « rapports sur la société » ou, parfois, des « représentations de la société » (*ibid.*, p. 19).

Toutes ces diversités d'écriture, de lecture, nous donnent à mieux comprendre la société, à en parler. Bien sûr, dans *Comment parler de la société*, Becker nous amène à lire ses auteurs, à découvrir ses films. Mais c'est un peu plus que cela. Prenons un exemple : Becker a écrit un chapitre sur G. Perec dans ce livre. Autant dans *Récits d'Ellis Island*, nous avons pu dérouler des ficelles pour mieux comprendre, donner du sens à la démarche de Perec, autant

dans *Comment parler de la société*, au-delà des ficelles, Becker nous incite, avec l'exemple de Perec, à expérimenter d'autres cadres. Il précise, bien sûr, que Perec nous donne une lecture de la société. Becker, dans *Georges Perec : tentatives de description sociale*, nous montre comment avec « je me souviens » il s'agit d'évoquer une société à un moment donné. C'est non seulement étudier, entre autres, Perec, mais également utiliser ses procédés « littéraires ». Il est possible de faire l'exercice avec « je me souviens » et de découvrir ce que l'on montre ainsi de son époque. Il est également possible de s'asseoir à la terrasse d'un café et de noter ce que l'on voit. Comme l'écrit Perec :

Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ? Comment parler de ces « choses communes », comment les traquer plutôt, comment les débusquer, les arracher à la gangue dans laquelle elles restent engluées, comment leur donner un sens, une langue : qu'elles parlent enfin de ce qui est, de ce que nous sommes (Perec, 1996, p. 4).

C'est alors non seulement lire, entendre, mais également vivre et découvrir ce qui se passe. Faisons, donc, l'expérience à la terrasse d'un café et notons. Les questions arrivent : qu'est-ce que l'on note, qu'est-ce qu'on ne note pas ? « Les faits », allons-nous répondre. Mais quels faits choisissons-nous de noter ? Alors nous comprenons l'idée si importante de Thomas Kuhn selon laquelle les faits ne sont pas simplement des faits, mais ils sont « chargés de théorie » (Kuhn, 1970).

Tout énoncé d'un fait présuppose une théorie qui explique quelles entités sont à décrire, quelles caractéristiques elles peuvent avoir, lesquelles d'entre elles peuvent être observées et lesquelles peuvent seulement être inférées à partir des caractéristiques observables, et ainsi de suite. (Becker, 2009, p. 26)

Et puis, comment interpréter les faits ?

Il n'est pas facile de séparer les interprétations des faits. Dans son contexte social, tout fait suppose et invite des interprétations. On passe facilement de l'un à l'autre sans vraiment y penser. Les mêmes faits viennent à l'appui de nombreuses interprétations. (*ibid.*, p. 28)

Un rapport sur la réalité sociale est donc un artefact consistant en énoncé de faits, s'appuyant sur des preuves acceptables par un public donné, et en interprétations de ces faits, également acceptables par ce public. (*loc. cit.*)

Bref, de nouvelles difficultés apparaissent, sur ce chemin, où petit à petit le sens se construit. Alors Becker, dans son dernier ouvrage, le livre numérique

Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz avec D. Hagaman et R. Faulkner, donne à voir les difficultés qu'il a rencontrées. Becker s'expose en publiant un livre sur l'envers du décor en recherche. Ce livre est la correspondance entre Becker et Faulkner sur l'analyse du processus de création pendant cinq ans, illustrée avec musique et photos. Ce projet est issu d'un projet plus large des « formes de vie », organisé par F. Leibovici, artiste et G. Castera, directeur des Laboratoires d'Aubervilliers. Becker et Faulkner ont transmis leur correspondance de plusieurs années dans laquelle ils analysaient, l'un en tant que pianiste, l'autre en tant que trompettiste, le processus d'improvisation et de répertoire. Derrière cette correspondance, il y a la question « Quelle est la forme de vie d'un projet de recherche ? ». La correspondance montre, entre autres, comment, pourquoi, à quel moment ils mobilisent telles connaissances, démontrant l'importance du processus d'écriture, des allers et retours.

Mais pour aller où ? Y. Winkin, lors d'une conférence sur E. Goffman en novembre 2013, dit que l'apport de Goffman est un ensemble de petites notions qui se diffusent. En fait, nous n'avons pas abordé les apports théoriques de Becker, tout d'abord en raison de leur grand nombre, mais également parce que pour Becker, c'est aussi peut-être un ensemble de petites touches qui donnent à voir, à entendre. Cela pour aller où ? Faisons encore un détour par l'une des salles de cours de Becker. Imaginons : lorsqu'il enseignait, il n'y avait pas de table, il n'y avait pas de chaises, il y avait des poufs ; il était assis au milieu des étudiants, il ne parlait pas, il écoutait, il posait des questions, les étudiants avaient travaillé avant de venir en cours et donc répondaient aux questions. Quelques années plus tard, ayant quitté l'université, il nous donne rendez-vous au café... Et il nous dit qu'il ne préparait pas ses cours ! Mais comment ne pas préparer ses cours ? Alors, il nous précise que son cours est toujours en préparation et de plus, un bon cours, c'est quand l'enseignant ne parle pas. Évidemment, je lui dis que je ne sais pas faire cela. « Non, répond-il, tu ne sais pas que tu penses tout le temps et que tu peux le faire. C'est juste que tu n'en as pas conscience. C'est la seule différence. » Je me souviens de ces rendez-vous au café avec Dianne Hagaman, où les perspectives du regard, de l'écoute s'agrandissent... par exemple, une discussion autour de Depardon : « Tu sais, R. Depardon a appris la photographie par correspondance, son livre *La ferme du Garet* le raconte et il y a les clichés avec les corrections. » Il nous parle de comment un artiste fabrique son art, de ses ficelles du métier. Nous apprenons.

Sur notre chemin, Becker nous aide avec un ensemble de ficelles, il nous incite à découvrir des auteurs, des cinéastes, des photographes, des chercheurs, non dans la distance, mais dans le vécu, depuis l'intérieur de leur monde, se

débrouillant eux-mêmes avec leurs ficelles... Sur ce chemin, quelquefois celui d'un franc-tireur, le sens se construit petit à petit, le jugement s'éloigne peut-être... une confiance se construit-elle? Becker ne parle jamais de l'art du sens... il donne à l'Autre l'envie d'être sur son propre chemin, quelquefois très éloigné de la norme, toujours curieux.

RÉFÉRENCES

- Becker, Howard Saul (2009), *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte.
- Becker, Howard Saul (2002), *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte (coll. Repères).
- Becker, Howard Saul (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Becker, Howard Saul et Daniel Cefaï (2013), *Relire la sociologie de Chicago*, cycle de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Becker, Howard Saul et Robert Faulkner (2013), *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*, édité par by Dianne Hagaman, Los Angeles, USC Annenberg Press.
- Depardon, Raymond (2006), *La ferme du Garet*, Arles, Actes Sud.
- Hughes, Everett Cherrington (1996), *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Perec, Georges (1996), *L'infra ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Perec, Georges et Robert Bober (1995), *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L.

CHAPITRE 2

ENTRETIENS AVEC DIANNE HAGAMAN ET HOWARD BECKER

MARIE-ASTRID LE THEULE

C'est intéressant.

JOHN CAGE

N'oubliez pas que le but de ces ficelles est de vous aider à découvrir davantage de choses, et que chacune d'elles peut marcher à sa manière, en vous ouvrant des portes qu'une autre ne vous ouvrirait pas. Au cœur d'un travail, en pleine recherche, la cohérence n'est pas la première des vertus. (Becker, 2002, p.169)

Préambule: J'ai eu la chance de rencontrer régulièrement Howard Becker et Dianne Hagaman. Ce texte est issu d'une sélection d'entretiens avec Dianne¹ (photographe) et Howie² (sociologue) au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM), au café, chez eux. J'ai dû, bien sûr, beaucoup couper. Alors, pour vous les faire partager, deux figures narratives me sont venues à l'esprit: « On pourrait écrire » de Lydie Salvayre et « Je me souviens » de George Perec.

Nous sommes assis à la terrasse du café Le Rostand à Paris, c'est l'automne, il fait déjà froid. « Connais-tu *La ferme du Garet* de Depardon ? », me demande Howie. Je ne connais pas. Dianne me raconte que Depardon a appris la photographie par correspondance. Passionnés, ils me racontent les premiers clichés, les corrections à faire, la construction du travail de Depardon. Chaque

1. Dianne Hagaman, chercheuse photographe.

2. Howard Becker, chercheur sociologue.

semaine, j'ai rendez-vous au café avec Dianne et Howie. Il y a toujours plein de nouveaux regards, de nouveaux bruits. Il y a avec eux une multitude d'instant d'écoute. Ce sont des « épiphanies », quelque chose qui apparaît, qui fait briller. Je pense à des copeaux, ce que Victor Hugo décrit comme une disposition d'esprit pour quelque chose qui peut apparaître. Avec Dianne et Howie, c'est soumettre son regard non pas à un déjà vu, non pas à un déjà connu que l'on pose sur les choses, mais à quelque chose qui apparaît. C'est un regard, une écoute quotidienne... une réflexion, une observation sur la vie du dehors. « C'est un voyage sur place » ; mais comment voyager sur place ?

« C'EST INTÉRESSANT »

« S'étonner, déclare le Socrate du Théétète, la philosophie n'a pas d'autre origine » (J.-P. Vernant). Howard Becker n'a pas eu, dans son parcours, de formation à la philosophie. Et pourtant l'étonnement, l'intérêt sont des démarches du quotidien au quotidien. « Suivre ce qui est étonnant, intéressant », c'est dérouler un questionnement, une mise en perspective, comme désenchevêtrer un enchevêtrement d'événements. Mais dans notre univers de chercheurs où la norme est très présente, où l'évaluation, voire l'efficacité, ne s'absente jamais, comment être dans cette démarche ?

ENTRETIEN AVEC DIANNE ET HOWIE AU CNAM

Marie-Astrid³ : Alors, d'abord je vous remercie d'avoir accepté d'être là. Nous sommes en sciences de gestion, pas en sociologie. Mais en sciences de gestion, on se retrouve à être au cœur un peu de la société. On a besoin de votre expérience en tant que sociologue, de votre regard en tant que photographe. Comment arrivez-vous à concilier cette exigence du travail au quotidien et à la fois cette simplicité que vous avez, que vous transmettez ?

Dianne : Lorsque Howie et moi nous sommes rencontrés la première fois, je venais juste d'arrêter de travailler pour un journal quotidien. C'était un travail partiel puisque je menais en parallèle des projets personnels. C'est plus ou moins la manière dont travaille un sociologue qui fait des recherches de terrain durant de nombreuses années. J'étais toujours en déplacement pour mes propres recherches. Lorsque notre relation a commencé, ce fut difficile au départ parce que j'enseignais dans une université et lui dans une autre. Il y avait une heure d'avion entre les deux [rires]. Nous n'arrêtons pas tous deux de faire des allers-retours. Je ne pouvais vraiment, pour une question de temps, continuer mon travail de terrain. Dès lors, ce que j'ai commencé à faire était de tourner, dans

3. Marie-Astrid Le Theule, maître de conférences au Conservatoire national des arts et métiers.

mes pensées, l'appareil photographique vers notre relation grandissante. Depuis ce moment, j'ai véritablement mis en œuvre une façon de travailler en prise avec notre quotidien, qui enregistre en quelque sorte et documente tout ce que nous faisons. Plutôt que de vivre à un endroit et d'aller dans un autre lieu pour faire mes recherches et travaux, s'ouvre ainsi devant moi un champ beaucoup plus large de choses à photographier, de choses auxquelles réfléchir et sur lesquelles écrire, parce que cela comprend tout ce que je fais, ce que nous faisons, tous les endroits où nous allons, tous les lieux que nous traversons.

Howie : En réalité, je n'ai jamais eu une définition stricte de ce qu'est la sociologie. Je suis terriblement impérialiste. Si je vois quelque chose, si je lis quelque chose ou si j'entends quelque chose d'intéressant, je pense alors que ce doit être de la sociologie. Puisque c'est bien, alors ce doit être de la sociologie. J'ai donc une idée très inclusive de ce à quoi mon travail se rapporte. Cela rejoint ce que Dianne vient de décrire. J'ai appris à faire de la photographie voilà bientôt 40 ans. Lorsque je m'y suis mis, j'ai pensé que ce serait juste un passe-temps. Cependant, je me suis rendu compte assez rapidement que si je prenais de bonnes photos, c'était parce qu'elles avaient un contenu sociologique d'une manière ou d'une autre. C'est comme ça que je le vois. L'un de mes professeurs a dit un jour que l'appareil photographique est vraiment une invention merveilleuse parce qu'il reproduit exactement ce qui se passe dans notre tête. Je pense toujours qu'en principe, tout peut devenir de la « sociologie ». Il suffit que vous vous y intéressiez pour être capable de le voir. J'admire énormément le compositeur et artiste John Cage, malheureusement décédé. John Cage était un Américain, très excentrique, grand expert en *champignons*. Je l'ai entendu parler à plusieurs reprises et toujours de la même manière. Il utilisait toujours le même mot lorsqu'il émettait un jugement ; « intéressant », « c'est intéressant », « j'ai été intéressé par ». Il estimait également que s'il ne trouvait pas quelque chose intéressant, cela ne pouvait être que de sa faute. Tout est intéressant et s'il ne le voit pas, c'est parce qu'il n'essaie pas suffisamment ou bien parce qu'il ne regarde pas de la bonne manière. Il a composé cette pièce de musique intitulée *Quatre minutes et trente-trois secondes*. Un pianiste vient sur scène, s'assoit au piano, s'empare d'une montre et reste assis durant quatre minutes et trente-trois secondes. Il ne fait rien d'autre, il ne joue absolument pas. Puis il se lève et s'en va. L'idée, c'est que tous les sons que vous entendez dans la salle, la toux, les personnes qui bougent leurs pieds, le bruissement des feuilles, tout ça c'est la musique. Tous les sons sont intéressants. Voilà comment je vois la sociologie. C'était également cela, le génie de mon collègue d'université Erving Goffman : voir un intérêt dans des choses que personne ne remarquait, dont personne n'était conscient. Il s'est intéressé, par exemple, à la manière dont les gens marchaient ensemble dans la rue et ce que cela signifiait de dire d'eux qu'ils marchent ensemble dans la rue. Comment savoir si deux personnes dans la rue sont, comme on dit en anglais, *with each other*, l'un avec l'autre, ou s'ils sont juste l'un à côté de l'autre par hasard. Il eut cette idée d'un « avec »,

de gens qui étaient l'un avec l'autre. Puis il a étudié les propriétés de ce type de formation sociale.

Dianne: Je pense que c'est vraiment un idéal, lorsqu'une chose n'est pas intéressante pour soi, de ne pouvoir le reprocher qu'à soi-même; c'est génial parce l'on commence à penser aux raisons pour cela, mais c'est très difficile à faire au quotidien, de ne pas avoir d'opinions trop arrêtées sur ce qui est bien et ce qui n'est pas bien.

Howie: Sur ce qui est intéressant.

Dianne: Sur ce qui est intéressant et sur ce qui ne l'est pas, et je pense que c'est plus de l'ordre d'un idéal que l'on se donne et que l'on essaie d'atteindre.

Howie: On essaie de penser à la manière de le mettre en œuvre. Comment puis-je rendre quelque chose intéressant? Lorsque j'enseignais, par exemple, nous avions d'anciennes technologies comme le rétroprojecteur. Lorsque je commençais le cours, cette machine était toujours là même si je ne l'utilisais jamais. Je disais aux étudiants: «Qu'est-ce que cela? Pourquoi est-ce que c'est à cet endroit-là, à côté de moi? Pourquoi est-ce que je me tiens debout devant vous à vous regarder assis devant moi? Pourquoi est-ce que je suis le professeur et vous les étudiants? Est-ce que c'est naturel? D'où cela vient-il? Pourquoi est-ce que nous ne nous asseyons pas en cercle, par exemple, sans que personne ne soit debout devant les autres?» À ce moment-là, ils avaient déjà compris que j'étais fêlé [rires].

Marie-Astrid: Et tous les deux, dans vos journées, vous échangez beaucoup sur vos travaux?

Dianne: Oui, au déjeuner hier après-midi [rires]. Très souvent les idées se forment de cette manière... Nos idées deviennent plus claires, plus explicites, plus concises...

Howie: ... si vous devez les dire à quelqu'un.

Dianne: ... si vous devez les dire à une personne.

Howie: Je m'interroge, depuis longtemps déjà, sur la question de la comparaison. Comment compare-t-on les choses? Pourquoi? À quoi cela sert-il de comparer des choses? Et un certain nombre de mes écrits utilisent cette méthode d'une manière ou d'une autre. Ces dernières années, j'ai composé mes livres en prenant une poignée de textes que j'avais écrits en différentes occasions et en trouvant un élément qui les relie entre eux. Le dernier livre que j'ai publié s'intitule *Telling About Society*. Il comprend sept ou huit articles traitant de la photographie, un article à propos du langage de Goffman, des articles portant sur différents sujets, mais il y avait quelque chose de commun entre eux, un fil conducteur, qui était l'idée que ce sont des moyens déployés par différentes personnes pour dire ce qu'elles connaissent de la société. Cela permet de faire une généralisation qui n'a rien à voir avec les généralisations que veulent réaliser

la plupart de mes collègues sociologues, c'est-à-dire de prédire telle ou telle chose. Mais, c'est une généralisation qui exprime l'idée que si vous connaissez tout cela à propos du sujet dont vous nous parlez, vous pouvez alors comprendre comment cela a pu advenir de la façon dont cela est réellement advenu. C'est différent du modèle que tant de scientifiques utilisent ou veulent utiliser : ils pensent que la sociologie est une science comme la chimie ou la physique ou une discipline du même genre. Bien évidemment, ces sciences, les « sciences dures », ne sont pas non plus ce qu'en imaginent les chercheurs en sciences sociales. Mais les sciences sociales ne sont pas aussi exactes. Si vous prenez une molécule de cuivre ou d'acier, elle sera identique à toutes les autres. Toutes les molécules de cuivre sont les mêmes. Ce n'est pas le cas pour les gens, pour les êtres humains. Chacun d'entre nous est différent et nous devons connaître les différences si nous voulons comprendre ce qu'ils vont faire. Cependant, c'est l'article de Moulin, véritablement, qui nous éclaire sur les comparaisons. C'est un texte qu'elle n'a pas encore publié et qu'elle a écrit pour *Universalis*. C'est intitulé « L'art et l'argent ». Elle a étudié le marché de l'art pendant 40 ans. C'est un marché qui a changé de façon spectaculaire à plusieurs reprises et se trouve désormais dans cet univers de spéculation sauvage sur l'euro, où d'énormes quantités d'argent sont dépensées pour acquérir certaines pièces et où une sorte de mondialisation est également à l'œuvre. Je me suis rendu compte que Raymonde Moulin⁴ utilise une formule qui est : « toutes les choses que vous devez connaître pour connaître ce marché ». Pendant des années, elle s'est employée à cela en utilisant des comparaisons, en comparant le marché de ce qu'il était convenu d'appeler les arts primitifs, les arts des peuples indigènes en Océanie ou en Afrique, le marché de ce qu'elle appelait les « Chromos », qui sont des peintures quelconques de second ordre et donc qui ne sont pas très chères, le marché des vieux maîtres de la peinture, ceux qui sont dans les ailes anciennes du Louvre, le marché des maîtres modernes comme Picasso et le marché de l'art contemporain. Elle en dégage les différences en étudiant les types d'informations détenues par les personnes participant à chacun de ces marchés, en identifiant les mécanismes de transfert utilisés pour échanger argent contre tableaux, ou encore à quel point les informations qui circulent sont de notoriété publique. Si ce qu'elle sait déjà ou si la nomenclature constituée jusqu'alors pour classer ces informations sont insuffisantes, et si quelque chose résiste, alors il lui faut créer un espace approprié pour l'y ranger. La science, c'est ça. Nous ne pouvons pas obtenir toutes les réponses et nous reposer sur nos lauriers. Il y a toujours plus. Dianne et moi parlons de ce genre de choses tout le temps, de manière très informelle, n'est-ce pas ? Nous ne nous prenons pas au sérieux en le faisant, mais nous réfléchissons beaucoup ensemble.

Marie-Astrid : Enfant, tu pensais que tu allais être photographe ?

4. Raymonde Moulin est historienne et sociologue de l'art.

Dianne: Non, je voulais être une infirmière sur un bateau de croisière, pour pouvoir faire le tour du monde [rires]...

Howie: ... sur un grand paquebot.

Marie-Astrid: Tu as voyagé avec la photographie?

Dianne: Oui, mais seulement un peu. Je ne suis jamais allée très loin. Lorsque je travaillais comme photographe pour un quotidien, j'ai voyagé à l'échelle régionale surtout. Je ne suis jamais allée dans un autre pays pour photographier un volcan ou quoi que ce soit d'autre. Cependant, j'ai beaucoup circulé dans la région.

Howie: Et dans la ville également.

Dianne: Oui, dans la ville également.

Howie: Tu évoques souvent le fait d'avoir travaillé à Seattle pendant plusieurs années. Et elle connaissait Seattle comme sa poche.

Dianne: En réalité, travailler comme photographe pour un journal a quelque chose de merveilleux. Chaque jour, vous êtes à un endroit différent avec toutes sortes de gens, des profils de personnes très variés. Et très souvent, vous vous retrouvez chez eux, dans leur maison, ou sur leur lieu de travail. Dès lors, votre carte d'une ville, quelle que soit sa taille, a un caractère très intime, très précis, parce que vous savez que vous êtes allée, au fil des années, chez tant d'habitants et vous savez qui vit à tel endroit lorsque vous passez devant en voiture pour vous rendre au restaurant. C'est une connaissance incroyable de la ville dans laquelle vous vivez, et lorsque j'ai arrêté de travailler pour la presse, ce sentiment m'a beaucoup manqué.

Marie-Astrid: C'est pianiste que tu voulais devenir?

Howie: Je jouais du piano avant de devenir sociologue. Après quelques années, j'avais quasiment joué partout dans Chicago. Je ne connaissais pas l'intérieur des foyers des habitants, mais je connaissais l'intérieur de tous les bars de la ville. Je savais exactement quels types de personnes habitaient dans tel quartier, quel genre de personnes fréquentaient les bars, je connaissais les quartiers, je connaissais les petits commerçants ici ou là... c'était un peu comme pour Dianne, c'était une connaissance très spécifique [rires]. Néanmoins, je connaissais toute la ville de cette manière, je pouvais regarder une carte de Chicago et vous dire quel type de personnes résidait dans tel secteur, quel genre de personnes habitait dans tel autre, ce qu'ils buvaient [rires avec Dianne].

Dianne: Est-ce que c'était de la bière ou du scotch?

Marie-Astrid: Comment fait-on pour avoir une certaine forme d'empathie et en même temps une certaine réserve?

Howie: Il se trouve que je ne ressens pas cette réserve. Ce que je veux dire par là, c'est que très souvent les sujets sur lesquels j'écris sont les choses dans

lesquelles j'ai été activement impliqué moi-même. Ainsi, lorsque j'écris à propos des musiciens, eh bien! c'est moi. Et je pense que si j'ai un talent singulier, il réside en ma capacité à m'imaginer dans la peau de quelqu'un d'autre, en train de faire un autre métier, et à comprendre en partie ou à voir comment ce serait si j'étais cette personne; je verrais ceci et je penserais cela. Everett Hughes, l'homme auprès de qui j'ai étudié la sociologie, disait souvent que les sociologues ne savent rien que personne d'autre ne sait déjà, qu'ils n'ont pas de connaissances secrètes. Cependant, nous connaissons ce qu'un grand nombre de personnes connaissent. Je sais ce que vous savez, les gens dont vous m'avez parlé, mais également ce que Carine m'a dit et ce que quelqu'un d'autre m'a dit. Par conséquent, j'en sais plus que chaque personne prise individuellement. C'est cela dont est capable un sociologue. Nous avons la capacité de penser en termes généraux et d'avoir une sorte de connaissance générale. C'est la raison pour laquelle je ne me sens pas réellement concerné par cette question. [À Dianne] Est-ce que tu ressens une réserve lorsque tu photographies quelque chose?

Dianne: Mon Dieu, oui! C'est un sentiment très fort. Il fut plus ou moins pesant selon les périodes. En réalité, je pense que travailler pour un journal lorsque vous êtes jeune, comme je l'ai fait lorsque j'avais une vingtaine d'années, vous force à sortir de cette réserve; lorsque vous commencez dans ce métier, vous devez faire ce qu'on vous dit de faire, vous devez absolument remplir la mission qu'on vous donne. Cela vous donne une bonne raison pour accepter ce que la majorité des gens accepte, cela vous donne une raison pour être à l'endroit où vous êtes et faire ce que vous avez à faire, et c'est quelque chose que les gens acceptent, donc vous n'avez pas à être timide. Lorsque vous photographiez pour un journal, vous n'utilisez pas très souvent de trépied. Je faisais partie de la génération qui utilisait un appareil photo 35 millimètres et c'était assez discret ou cela pouvait l'être. Mais lorsque je réalisais mes propres recherches documentaires, j'utilisais un trépied et c'était formidable parce que vous pouviez laisser les gens regarder dans le viseur de l'appareil photo et voir ce que vous étiez en train de photographier. Cela facilitait les choses pour moi, et j'aime à penser que cela rendait les choses plus confortables également pour les personnes que je photographiais, mais c'est à eux de le dire, en vérité. Cependant, c'est également la raison pour laquelle j'ai arrêté de travailler à plein temps pour un journal et choisi de n'y travailler qu'à mi-temps; je pouvais ainsi poursuivre mes propres projets, des projets documentaires au cours desquels je passais plus de temps avec les gens. Je me sentais plus à l'aise dans ce genre de relation que lorsque je photographiais comme photographe de presse.

Marie-Astrid: Vous m'avez dit tous deux, une fois que le terrain est fait, écrire tous les jours quoi qu'il advienne. Est-ce que c'est quelque chose que vous faites régulièrement?

Howie: Non, mais je travaille de façon irrégulière. J'écris toujours quelque chose. Parfois, je prends simplement des notes, mais ce n'est pas tous les jours,

pas à certains moments. J'écris par exemple de très longs courriers électroniques, qui représentent également un moyen de penser. Je décris certaines choses à des amis.

Dianne : Lorsque tu te rapproches de la fin d'un livre.

Howie : Lorsque Faulkner et moi-même avons travaillé sur ce livre à propos du jazz, la répartition du travail s'est faite de la manière suivante : il a pris en charge la plus grande partie du travail de terrain, j'y passais du temps également, mais lui beaucoup plus que moi. Et nous n'arrêtons pas de nous écrire. Je dis souvent que ce fut une chance qu'il habitât la côte Est et moi la côte Ouest, ainsi nous devons absolument tout écrire. Peut-être que si nous avions vécu à proximité, si nous avions travaillé au sein de la même université, nous en aurions simplement parlé et rien n'aurait été conservé. Mais tout est écrit. Il m'écrivait des courriels plus ou moins longs pour m'informer d'une idée, par exemple, « la nuit dernière, il s'est passé ça quand j'ai joué dans tel bar... que penses-tu que cela signifie ? Je pense que cela a à voir avec ça, etc. ». Et je lui répondais, « je pense que bla bla », et ainsi de suite. Par conséquent, avec toute cette matière à notre disposition, nous avons convenu que je rédige la version finale et tous les jours, sans faute, je m'installais à mon bureau et j'écrivais. Je me souviens que ce fut la même chose lorsque j'ai écrit ma thèse. Je me suis dit que j'écrirais chaque jour deux pages et chaque jour j'ai écrit deux pages. Parfois j'avais terminé les deux pages en question à neuf heures du matin, génial, ça me laissait toute la journée de libre. Si les deux pages attendaient cinq heures du soir pour être écrites, alors tant pis pour moi.

Marie-Astrid : Hughes était ton professeur... ?

Howie : Oui, je pensais de lui qu'il était un professeur exemplaire. Beaucoup de gens pensaient le contraire. Disons que son esprit était quelque peu non conventionnel. Ce que je veux dire par là, c'est qu'il formulait parfois des comparaisons étranges. L'une de ses comparaisons préférées était la suivante : « Qu'est-ce qu'un prêtre, une prostituée et un psychiatre ont en commun ? » Et la réponse était que chacun savait des choses à propos de leurs clients qu'il ou elle ne devaient en aucun cas répéter. Pour un fils de pasteur, c'était une mise en parallèle quelque peu risquée. Il aimait beaucoup cet exemple. En classe, il n'était pas très organisé, et pour certains étudiants c'était quelque chose de terrible parce qu'eux s'attendaient à un cours structuré point par point, dans l'ordre. Son esprit passait du premier point au second puis digressait jusqu'à une idée pour digresser ensuite jusqu'à une autre. On pourrait dire la même chose, dans une certaine mesure, de son écriture. Mais ce qu'il écrit est incroyablement intéressant. Avez-vous déjà lu l'un de ses livres ?

Marie-Astrid : *Le regard sociologique.*

Howie: Il avait un respect profond de la réalité. Je me souviens par exemple d'un cours durant lequel il a commencé à parler d'un pays, je ne sais plus lequel car il connaissait énormément de choses à propos d'un grand nombre de pays; il avait vécu au Canada, au Québec, il parlait le français parfaitement avec un accent québécois, il parlait et lisait l'allemand, et il avait beaucoup lu sur l'Indonésie ainsi que sur l'Afrique, qu'elle soit anglophone ou francophone. Bref, il évoquait ce jour-là un pays et un étudiant dans la classe s'est adressé à lui en disant: « Professeur Hughes, pardonnez-moi, mais je reviens à peine de ce pays et cela n'a rien à voir avec ce que vous en dites. » Un autre professeur se serait sans doute mis très en colère. Mais lui a répondu: « Ah bon? Et comment est-ce alors? » L'étudiant répondit, et Hughes de réagir en s'exclamant: « Vraiment? C'est très intéressant! » Il avait accepté immédiatement la remarque.

Dianne: Il parle souvent d'Everett Hughes. J'ai lu quelques textes de lui que j'ai trouvés magnifiques et très pertinents.

Howie: J'ai vraiment le sentiment de faire partie d'une lignée. Robert Park, sociologue de Chicago, il était mon grand-père, Hughes mon père, Hughes est le fils de Park. La lignée au complet.

S'étonner. Je marche dans la ville, tente l'expérience: « C'est intéressant. »

UNE LIBERTÉ

« Je me souviens » de la première fois où j'ai rencontré Howie, c'était au café à San Francisco. Ce n'est pas vrai.

« Je me souviens », j'ai pris un taxi à San Francisco et j'ai donné l'adresse, le chauffeur de taxi m'a dit: « Vous allez chez Howie », et j'ai dit: « Non, je vais chez monsieur Becker ». « Chez Howie », me dit Eddy, le chauffeur de taxi. On est arrivé à l'adresse, il m'a présentée à Dianne et Howie. J'avais apporté des confitures. Les confitures me semblaient indispensables. Nous sommes allés au café en bas de chez lui. Il m'a écoutée. Il m'a dit de lui écrire.

Je me souviens, quand Dianne et Howie parlent de leurs collègues et amis, et parlent de nouveaux doctorants et de leurs projets. L'enthousiasme, quand ils découvrent, par exemple, la thèse de Karim Hammou (2009) sur le rap, la thèse de Basile Zimmerman (2006) sur l'équipement des musiciens électroniques de Pékin. La fierté, quand Pierre-Michel Menger est nommé au Collège de France. L'amitié...

Je me souviens de l'importance de la correspondance par courriel avec Faulkner pour leur livre *Qu'est-ce qu'on joue, maintenant?*

ENTRETIEN AVEC HOWIE AU CNAM

Samuel⁵ : Vous nous avez dit ce matin que vous étiez très inspiré par Everett Hughes – que je dis mal, je sais bien que je ne le dis pas comme il faudrait le dire, mais je le dis comme un Français –, Hughes qui disait, ce que vous rappelez dans une de vos interviews, que le travail c'est une bonne façon de faire de la sociologie, commencer par l'étude du travail. Je voulais savoir dans quels types de recherches vous aviez commencé par le travail et ce que ça vous avait apporté pour la compréhension des champs auxquels vous vous êtes intéressé.

Howie : Je pense, pour ma part, que ce n'est pas vraiment une question de choix. Un de mes collègues m'a dit un jour : « Tu ne te rends pas compte que ton travail semble original parce que tu as une manière très singulière de penser et tu penseras toujours de cette manière. » Cela m'inspire deux réflexions. En premier lieu, toute chose est toujours le travail de quelqu'un. En second lieu, dire cela signifie que vous devez observer les choses que vous étudiez comme une sorte d'activité collective. Cela ne concerne pas une seule personne ; vous ne regardez pas telle personne, mais vous vous intéressez à telle personne, tel type de personne, dans le contexte composé de l'ensemble des autres personnes avec lesquelles elle est en lien. J'ai effectué ma première recherche dans le cadre de mon mémoire de maîtrise. Elle avait pour sujet les musiciens. J'étais un musicien. La question de comment choisir son terrain se profile en parallèle ici. Je pense que l'on gâche beaucoup trop d'énergie à tenter de choisir exactement le bon endroit. Il n'est pas possible de choisir le bon endroit, vous ne savez pas ce que vous allez trouver lorsque vous commencez réellement votre recherche. Imaginons que je souhaite étudier la bureaucratie. Disons que j'ai lu Max Weber. Je sais donc qu'une bureaucratie se caractérise par une échelle de positions, des règles pour effectuer chaque tâche, des archives écrites conservées à telle place, etc. Par conséquent, une fois en possession de tous ces critères, il ne me reste plus qu'à trouver quelque chose qui y soit conforme pour avoir mon objet d'étude. Je parle souvent d'une de mes amies qui a effectué sa recherche dans la ville de Chicago. C'était une recherche complexe, mais nous nous intéressions au type d'informations que des bureaux d'une municipalité ou d'une collectivité territoriale donneraient à quiconque en formulerait la requête. La loi était très claire. Ils doivent vous donner toutes les informations. Le directeur du centre de recherche en personne s'est rendu au conseil électoral où sont conservées toutes les archives des élections, qui sont des documents publics. Il s'appelait Louis Masati. C'était un Italo-Américain. L'homme qui le reçut était un Irlandais. Il lui répondit : « Non. Non. Non. » Masati engagea une discussion avec l'homme. À ce moment-là, un autre homme prit place derrière le comptoir et regarda Masati, dont le visage trahissait les origines

5. Samuel Sponem, professeur à HEC Montréal.

italiennes. Il lui dit : « I Paisan ? » Louis lui répondit : « Si ». L'homme fit dégager l'Irlandais et demanda à Masati : « Que désirez-vous ? »

Le conseil électoral est certainement une bureaucratie, mais si vous vous rendiez à cet endroit pour étudier ce qu'est une bureaucratie, vous feriez une grave erreur. C'est là tout le problème. Vous ne savez pas, quand vous vous rendez dans une organisation ou une communauté, de quoi elles sont l'exemple, à quelle catégorie elles appartiennent. Cela a des conséquences déterminantes sur le choix des méthodes de travail et sur tout ce qui va avec. Cela signifie que vous ne pouvez pas planifier d'abord votre recherche et ensuite la mettre en œuvre. Je dirais que, lorsque vous faites une recherche, ce que vous apprenez principalement c'est comment faire une recherche. L'un des résultats de la recherche est que vous en savez suffisamment pour identifier quelles informations vous seront utiles, quels types de questions vous pouvez poser pour obtenir des réponses, et plus généralement sur la manière de mener à bien ces pistes de travail.

Anne⁶ : Là, on arrive finalement sur un terrain sans *a priori* théoriques et ensuite, en revanche, on peut en tirer des conclusions, peut-être, sur le fonctionnement de la bureaucratie dans l'exemple que vous avez donné.

Howie : C'est la vraie question. Très peu de gens en réalité sont intéressés par le conseil électoral du comté de Cook, dans l'Illinois. Ce n'est pas très intéressant en soi. Ce qui est intéressant, c'est ce qu'il nous dit, ce dont il nous rend conscients ; c'est de la manière dont cela pourrait fonctionner, j'ai bien dit « pourrait fonctionner », parce que tout est provisoire, temporaire, une organisation comme celle-là, en sachant que « comme celle-là » pose un problème plus large encore. Il me paraît évident que la science n'a pas de fin. Nous avons toujours quelque chose de nouveau à apprendre. Nous savons que ce que nous découvrons nous sera utile mais que ce ne sera pas la réponse définitive à des questions aussi importantes que celle-là. Nous nous retrouvons donc souvent à formuler une généralisation qui correspond à une certaine catégorie de phénomènes. Goffman, par exemple, a parlé des institutions totales. Si telle organisation est une institution totale, alors peut-être y observerez-vous toute une liste de caractéristiques. Là encore, je tiens à soulever deux points. Premièrement, personne ne peut être certain que c'est une institution totale. Vous devez trouver dans quelle mesure cette institution correspond à ce que décrit Goffman. Peut-être est-ce une institution d'un autre type. Deuxièmement, il y a éventuellement à cet endroit quelque chose de nouveau que vous n'aviez pas vu lorsque vous avez étudié d'autres institutions de même ordre. Dès lors, vous devez être prêt à compléter votre conception de l'institution totale. Bien souvent, nous ne choisissons pas les choses que nous étudions parce qu'elles sont le lieu qui incarne le mieux notre questionnement théorique et l'endroit

6. Anne Pezet, professeure à HEC Montréal.

parfait pour étudier ce problème. Nous les choisissons parce que nous connaissons quelqu'un, nous avons travaillé là-bas auparavant, nous en connaissons déjà quelque chose ou bien parce que ceux qui y travaillent sont venus nous trouver pour nous demander d'effectuer telle recherche. Tous nos choix se déroulent véritablement de cette manière. Ce sont des choix pratiques. Ce qui signifie que nous ne savons absolument pas ce que nous allons trouver lorsque nous arrivons là-bas et que nous ouvrons la porte. Il y a une autre chose dont nous ne parlons jamais vraiment et qui concerne le temps que devrait durer une recherche. En réalité, ce que les chercheurs chevronnés savent, c'est qu'une recherche n'est jamais terminée. La seule façon de finir une recherche, c'est de dire : « J'arrête. » Parce qu'autrement vous pouvez toujours trouver de nouveaux éléments à observer. De la même manière, quand est-ce qu'une recherche commence vraiment ? C'est une question très intéressante. À quel moment ma recherche sur les musiciens, effectuée dans le cadre de ma maîtrise, a-t-elle commencé ? Le jour où j'ai écrit mes premières notes de terrain ? Le jour où j'ai eu l'idée ? Le jour où j'ai commencé à travailler comme musicien ? Et nous pourrions défendre avec beaucoup d'aisance l'idée que ma recherche a commencé le jour où j'ai débuté ma carrière de musicien. Maintenant, si on adopte ce point de vue, nous pourrions dire que lorsque nous marchons dans la rue nous sommes dans un processus de recherche permanent. Nous pensons toujours que nous savons tout à propos de ce que nous nous proposons d'étudier, ce qui est une erreur. Nous devrions imaginer que nous ne savons rien, parce que c'est probablement le cas.

Samuel : Votre méthode de recherche peut-elle s'appliquer à des objets techniques ?

Howie : Absolument. À mon avis, Bruno Latour et moi parlons exactement de la même chose. Il décrit plutôt des objets techniques tandis que j'aborde généralement des objets artistiques, mais cela revient au même. Je pourrais imaginer, par exemple, écrire une histoire sociale du piano. C'est un objet technique, n'est-ce pas ? D'autres personnes ont déjà écrit une histoire du piano et ce sont des textes très intéressants parce vous pouvez voir qu'il y a toujours une multiplicité de possibilités, aucune raison ne justifie le fait que le clavier soit disposé tel qu'il est aujourd'hui. D'une manière ou d'une autre, il est parvenu à cette forme-là. « D'une manière ou d'une autre » signifie que je ne sais pas comment il en est arrivé là, mais je suppose que je pourrais le découvrir. Néanmoins, il y a un principe établi qui dit qu'une fois que quelque chose est mis en place, il est très dur de le changer parce que cela devient circulaire. Tout le monde sait jouer sur ce clavier, mais si vous le modifiez, vous allez vers de gros problèmes. Les joueurs devront apprendre quelque chose de nouveau alors qu'ils ne le désirent pas. Vous allez à l'encontre de vraies difficultés.

Anne: Quel sens a encore le découpage des sciences sociales? Sciences humaines et sociales? Parce que vous nous parlez de sociologie bien sûr, d'anthropologie, là vous nous parlez d'histoire sociale. Ça n'a plus aucun sens si ça en a déjà eu un.

Howie: Je disais à Marie-Astrid ce matin que toute chose intéressante et de qualité relève de la sociologie. J'ai été formé dans un département où la sociologie et l'anthropologie étaient étroitement mêlées. La seule différence résidait dans le fait que les étudiants en anthropologie partaient au loin pour réaliser leurs recherches. Je suis resté à Chicago. En dehors de ça, nous faisons des choses très similaires. Je ne pense donc pas qu'il y ait un quelconque sens à ce découpage. Et cela vaut non seulement pour les sciences sociales, mais également pour des disciplines comme la musicologie, l'ethnomusicologie et l'histoire de l'art, qui sont à mon sens très pertinentes. Le dernier livre que j'ai terminé, avec mon collègue Robert Faulkner, traite du répertoire du jazz. Il contient des passages que l'on pourrait qualifier non pas de pointus, mais de techniques sur la musique. Beaucoup d'exemples de musiques différentes y sont donnés et une grande partie du travail sur lequel nous nous appuyons a été fait par des ethnomusicologues qui ne sont pas forcément conscients d'être des sociologues. Cependant, j'affirme qu'ils le sont.

Frédérique⁷: Moi, j'aurais aimé revenir sur le choix des terrains. Vous avez cherché un fil conducteur?

Howie: Comment j'ai écrit le livre *Les mondes de l'art*. Avant d'aborder cela, il est nécessaire en premier lieu de dire qu'il ne s'agit pas vraiment d'un rapport de recherche. Je n'ai pas étudié tels artistes pratiquant tel art dans un territoire clairement défini; il s'agit plutôt d'une sorte de considération générale sur ce que vous pourriez aimer savoir à propos d'une forme d'activité artistique, quelle qu'elle soit, ainsi que les idées déjà établies sur lesquelles nous pouvons nous appuyer pour démarrer une recherche à ce sujet. J'ai fait énormément de choses différentes sans toujours voir la connexion entre elles. Cependant, je les ai effectuées parce qu'elles étaient intéressantes et pratiques. J'ai écrit, par exemple, un article parce que quelqu'un m'a demandé: «Est-ce que vous voudriez proposer une intervention pour ce colloque?» Vous voyez à quel point cela peut être circonstanciel. Je pense que l'art de faire une recherche de qualité n'a pas à voir avec un choix réfléchi d'objet, mais consiste à tirer profit de ce que le monde vous donne. C'est comme ça que ça se passe réellement. Si vous êtes ouvert et prêt à accepter ce qui vient à vous, alors je pense que tout sera plus simple.

Isabelle⁸: L'un des premiers résultats de votre recherche, c'était, en fait, d'avancer dans la manière de faire de la recherche

7. Frédérique Déjean, professeure à l'université de Paris Dauphine.

8. Isabelle Chambost, maître de conférences au CNAM.

Howie: Ce n'est pas seulement la première chose, c'est aussi la dernière chose.

Isabelle: Est-ce que vous avez des souvenirs un peu plus marquants, plus saillants sur cet apprentissage?

Howie: J'ai réalisé un travail avec les étudiants d'une école de médecine. Lorsque j'ai décidé de faire cette recherche, je n'avais aucune idée de l'endroit par où commencer. Une école de médecine est une organisation de grande taille, composée de plusieurs centaines d'étudiants, d'un personnel important, un hôpital entier, voire plusieurs. Il y avait énormément de mouvement, et je ne savais absolument pas comment m'y prendre. Le directeur de l'école de médecine m'a dit alors: «Je pense que vous devriez commencer ici avec les étudiants de troisième année, qui étudient la médecine interne et travaillent avec ce docteur en particulier.» J'ai découvert assez rapidement qu'il avait choisi ce docteur parce que l'autre médecin qui enseignait aux étudiants était craint de tous. C'était une personne au tempérament violent, constamment en train de hurler contre ses élèves, ses patients. Il criait même après tout le monde dans l'hôpital. Le directeur ne voulait donc pas que j'assiste à ça. Par conséquent, j'ai rejoint ce premier docteur et ses élèves. L'enseignement en troisième année se passe de la manière suivante: dès lors qu'un patient est admis à l'hôpital, dans cette aile de l'hôpital, on lui assigne un étudiant. L'enseignement consiste donc, chaque matin, à rendre visite aux patients avec le docteur et de constater l'évolution du malade depuis la veille. Nous nous rendons auprès de ce premier patient. Tout se passe très bien, c'est très intéressant. Nous nous rendons auprès du second patient, et l'étudiant concerné nous décrit ce qui ne va pas chez cette personne quand soudain un autre patient plus loin se met à vomir du sang, un sang d'un rouge écarlate. C'est une urgence car il souffre d'une hémorragie interne. Puis, très vite, le patient meurt. Aucun de ces étudiants n'avait vu une personne mourir avant cet instant. C'était également la première fois que je voyais quelqu'un mourir. Ils s'étaient exercés à découper un cadavre, mais ils n'avaient jamais vu la mort. Ils étaient véritablement bouleversés. Cependant, très vite, ils ont commencé à discuter entre eux et la question qui les animait était: «De qui est-ce la faute?» En réalité, lorsque quelqu'un entre à l'hôpital comme cet homme la nuit précédente, vous devez prendre une décision très difficile: est-ce que nous opérons pour traiter le problème maintenant ou bien devons-nous attendre? C'est toujours un pari. Et dans ce cas précis, ils avaient perdu. Cet homme avait perdu. C'est ce que les docteurs appellent une question d'ordre philosophique: que devez-vous faire quand vous n'avez aucune idée de ce qui peut être la bonne décision? C'est ce qui s'est passé. Cependant, plutôt que de rester bouleversés par ce qu'ils avaient vu, ils transformèrent la situation en une forme de questionnement déontologique. Ce qui fut très frappant pour moi, c'est que, n'ayant jamais vu quelqu'un mourir non plus, je suis rentré immédiatement dans la discussion autour de cette idée de trouver qui était responsable. Est-ce qu'ils auraient vraiment dû prendre cette décision? Non, ils ont eu raison de faire ce qu'ils ont fait. Ils faisaient le va-et-vient entre ces

deux visions. Je me suis engagé pleinement dans la conversation et ce n'est que lorsque j'ai quitté l'hôpital que je me suis dit : « Que m'arrive-t-il ? J'ai perdu toute sensibilité au point de philosopher autour d'une question technique, professionnelle, alors que quelqu'un vient de mourir sous mes yeux. » Puis, je me suis dit : « Non. J'ai agi de façon parfaitement normale » ; ma réaction était adaptée à la manière dont l'ensemble de ces personnes s'étaient emparées de cette question de la responsabilité. Ils étaient tous profondément désolés et bouleversés par la mort de cet homme, mais la question essentielle était de déterminer les responsabilités. Et j'avais réagi de la même manière que les étudiants en médecine. Cela m'a appris quelque chose de très important sur la manière dont les émotions sont maîtrisées par les gens dans une telle situation et sur ce qui vous arrive lorsque vous faites de la recherche de terrain.

Samuel : En sciences de gestion, comme dans d'autres domaines de la vie sociale, on est confronté à une pluralité de discours. La difficulté qu'on peut avoir, c'est comment distinguer un discours qui serait scientifique d'un discours qui le serait moins. C'est une question qu'on se pose vraiment parce qu'on a des outils qui sont proposés par des gens qui ne sont pas des chercheurs, et qui sont souvent des consultants, qui ont un discours sur l'entreprise qui est intéressant. Et puis, on a des discours scientifiques qui ont parfois moins d'échos. Qu'est-ce qui devrait différencier ces discours ?

Howie : Premier point, la littérature de gestion abonde en idées stupides ; ce sont des idées partielles, des idées qui ont une part de vérité, qui valent pour tel endroit, mais sans doute pas partout, des idées qui sont développées dans le but d'obtenir un produit vendable, si je peux me permettre de le dire ainsi. Les écoles de pensée en management ont pour perspective de vendre quelque chose à quelqu'un. Elles oscillent entre une attitude très rationnelle d'un côté, qui consiste à faire un planning, établir des objectifs, évaluer si vous parvenez à atteindre vos objectifs, etc., et de l'autre une approche qui est à l'opposé : tout change tout le temps, vous devez toujours improviser et être prêt à saisir une opportunité. De toute évidence, ces écoles de pensée disent toutes deux quelque chose d'important. Je ne suis pas de très près ce domaine d'étude et je me trompe peut-être. En réalité, je ne m'intéresse pas particulièrement aux théories, mais je suis intéressé par la recherche. Dès lors, pour moi, un livre comme *Men Who Manage*, écrit par Dalton, est vraiment important parce qu'il montre comment comprendre les luttes internes de pouvoir et d'influence au sein d'une entreprise. Cela vaut vingt théories. Dans le domaine de la gestion, c'est un problème, je pense, parce que la discipline est tellement infectée par la relation parasitaire entretenue avec le monde des entreprises qu'il est très difficile de séparer ce qui est réellement intéressant et utile de ce qui est dit juste pour faire vendre. C'est un point de vue très cynique.

Frédérique : Nous, justement, en sciences de gestion, on est confronté à cette critique de quel est l'intérêt managérial de la recherche. Comment peut-on la justifier, aller au-delà des définitions conventionnelles ?

Howie : La justifier à qui ?

Frédérique : Ben justement, à l'audience.

Howie : Quelle audience ?

Frédérique : Déjà, il y a les chercheurs en gestion et puis, derrière, il y a ce monde de l'entreprise, aussi, auquel on est censé...

Howie : Parce que le problème est là. Le problème est de savoir à quelle audience être attentif. Maintenant, vous avez toutes ces évaluations et ces obligations : est-ce que vous avez publié cette année ? Est-ce que vous avez publié dans une revue de ce niveau de qualité ou bien d'un niveau de qualité inférieur ? Est-ce que vous avez publié dans une revue anglophone ? Ce qui me semble une exigence parfaitement étrange et dégoûtante. C'est parfaitement ridicule. Mais c'est la réalité, et je n'ai pas beaucoup de conseils à vous donner à cet égard. Ce que je sais, c'est que si vous êtes têtue, obstinée, si vous faites un travail qui est vraiment intéressant à vos yeux et que vous le faites de la manière qui vous semble la plus appropriée, alors vous devez vous moquer des revues. Je connais un nombre trop important de gens n'ayant pas emprunté la voie royale, et qui n'en ont pas moins trouvé un poste intéressant et mené une belle carrière, pour penser que c'est impossible. Mais vous savez, si vous suivez mon conseil, vous pouvez tout aussi bien vous heurter à un mur. Je ne saurais vous dire mieux.

Samuel : Et comment est-ce que vous, vous avez résolu ce problème éthique de la personne qui va utiliser vos recherches pour en faire quelque chose que vous ne souhaitez pas en faire ?

Howie : Vous ne pouvez pas éviter ce problème. Mon ancien collègue Erving Goffman a écrit un livre intitulé *Asiles*, qui en surface est certainement neutre. Il est évident qu'il pensait que les personnes enfermées en hôpitaux psychiatriques étaient maltraitées. Il a souvent défendu des positions qui ont marqué, depuis, une révolution dans le traitement des personnes souffrant de troubles psychiques. Il n'était pas le seul. Il y eut beaucoup de gens impliqués dans cette lutte. Cependant, il fut parmi les figures reconnues pour avoir influencé le choix politique de laisser les patients sortir des hôpitaux psychiatriques. Cette décision fut perçue comme une bonne chose pour ces personnes qui étaient terriblement maltraitées dans les hôpitaux, et je pèse mes mots. C'est la vérité. Cependant, cela eut pour conséquence aux États-Unis ou en France de faire d'un grand nombre de ces personnes des sans-abri, des sans domicile fixe. S'ils ne sont plus dans un hôpital, ils doivent se trouver malgré tout quelque part. Et où vont-ils se retrouver ? Leur famille ne veut pas d'eux, c'est la raison pour laquelle ils ont été hospitalisés. Personne ne veut d'eux. Dès lors, ils errent dans les rues et ils

sont fous, parce qu'ils l'étaient déjà à des degrés divers. Certains savent prendre soin d'eux, d'autres ne savent pas. C'est un problème majeur que personne n'avait prévu. Personne n'avait anticipé cette difficulté. En Californie, toute la recherche menée dans les asiles a été utilisée par Ronald Reagan pour économiser de l'argent et diminuer les impôts. Il a été loué pour avoir entrepris cet acte humanitaire, mais en réalité il l'a commis pour de mauvaises raisons et cela a eu des conséquences désastreuses. Je pense, d'après l'ensemble des livres que j'ai pu lire à ce sujet, que l'utilisation des résultats de recherche en sciences humaines dans le but d'effectuer des ajustements ou des changements à court terme dans les politiques publiques ou dans les choix stratégiques au sein d'entreprises s'est toujours soldée par un échec. Cela ne marche jamais parce que la recherche n'est jamais achevée. Il y a toujours quelque chose qui nous échappe. Nous avons pensé qu'une fois en dehors des hôpitaux psychiatriques, les personnes ayant des troubles psychiques s'intégreraient à la communauté, mais nous n'avons pas étudié la communauté. Nous avons étudié le milieu hospitalier. Il se trouve qu'au sein de la communauté, personne n'en veut, et nous sommes confrontés à ces nombreux problèmes qui étaient pourtant prévisibles. Évidemment, c'est facile à dire aujourd'hui. Mais les décideurs ne lisent pas vos recherches pour décider quelle politique mener; ils décident de la politique à suivre et ensuite partent en quête de la recherche qui confirme leurs choix.

Samuel: Est-il possible de faire de la recherche en sciences sociales sans avoir un projet politique [au sens large]?

Howie: On peut toujours se dire que c'est de cette manière qu'on mène ses recherches. Je pense plus généralement que ce à quoi aboutit une recherche de qualité en sciences sociales, c'est de comprendre comment les choses fonctionnent. Si vous parvenez à décrire comment les choses fonctionnent, certaines personnes seront mécontentes pour telle ou telle raison, et les possibilités sont nombreuses. S'ils sont mécontents, alors c'est que vous aviez un projet politique, même de manière inconsciente. Vous avez mécontenté ces personnes, par conséquent cela signifie qu'il y avait un projet politique dans la recherche que vous avez menée. Je n'ai jamais pensé que mes recherches étaient guidées par un objectif politique clairement posé. Néanmoins, un ami un jour m'a dit: «C'est évident, tu es toujours du côté de la liberté», et en y réfléchissant je suppose qu'il a raison. «Si tu as le choix entre l'ordre et le désordre, tu choisis le désordre parce que tu préfères *la liberté* à la discipline de l'ordre.» C'est vrai. Mais il ne s'agit pas tant d'un choix politique réfléchi ou d'un programme en tant que tel. Je pense que cela a à voir avec mon tempérament.

Merci.

Tout est collectif, nous dit Howie. Je pense à Édouard Glissant et sa façon d'appréhender le monde avec la pensée du tremblement⁹. Je pense à sa façon de trouver que tout est collectif, voire en relation.

PLURALITÉ DES EXPRESSIONS

Cette observation du quotidien continue de nous accompagner sous différentes formes avec des écrivains, des photographes, des réalisateurs... Dans cette observation du quotidien, des ficelles se déroulent aussi bien au cours des observations (« comment sais-tu cela ? ») qu'au moment de l'écriture (« comment écrire ? ») ou en tant que lecteur (« comment le chercheur peut-il être "capturé" par un écrivain ? »).

ENTRETIEN AVEC HOWIE CHEZ LUI

Jean-Luc¹⁰ : Lorsque nous nous sommes rencontrés à votre bureau, vous avez dit que c'était une manière de rendre les choses intelligibles. Peut-on établir une frontière, une différence entre essayer de rendre les choses intelligibles, compréhensibles au travers de concepts, d'une analyse, de représentations et de l'autre, essayer d'affecter, d'impressionner, d'émouvoir les personnes qui témoigneraient de cette tentative ?

Howie : Mais c'est également ce qu'essaient de faire les chercheurs en sciences sociales. Ça n'a rien de différent. Les chercheurs en sciences sociales veulent impressionner les gens. Ils veulent que les gens disent : « Oui, c'est vrai et donc nous devons agir ainsi. » Quasiment toutes les sciences sociales font de même, d'autant plus, aujourd'hui, où l'argent qu'elles obtiennent a comme contrepartie la mise en œuvre de réponses à des problèmes qui leur sont posés. Quoi qu'il en soit, il a toujours été exigé des sciences sociales qu'elles fournissent des solutions à des problèmes. Une partie de ces réponses consiste à faire ressentir aux gens que c'est important, que cela a des conséquences pour eux. Dès lors, vous n'êtes pas seulement convaincus intellectuellement, mais vous ressentez la réponse qui vous est donnée. Lorsque je lis un article dans une revue de sociologie qui me montre dans quelle mesure la structure de la société de domination et d'exploitation affecte les personnes pauvres et leur est extrêmement préjudiciable, il ne s'agit pas uniquement d'une découverte scientifique ; ces

9. « La pensée du tremblement, c'est d'abord le sentiment instinctif qu'il nous faut refuser toutes les catégories de pensées figées et toutes les catégories de pensées impériales. La pensée du tremblement, c'est la pensée avec laquelle on peut perdre du temps à chercher, à partir de laquelle on peut flâner en route... nous permet d'être en contact avec le monde et avec les peuples du monde (Glissant, 2005, repris dans Édouard Glissant et Hans Ulrich Obrist, conversations (extraits choisis) : Utopie de la ville et du musée. L'espace et le temps, Ville de Paris, 2013, p.12). »

10. Jean-Luc Moriceau, professeur à Institut Mines-Télécom Business School.

auteurs tentent de faire ce que Charles Dickens a fait avant eux. Sauf qu'eux disposent de plus de données. À mon sens, la science est devenue la façon la plus commune de faire ressentir une idée à un public ; les chercheurs leur disent : « Je vous montre cela et vous devez me croire » ; c'est comme cela que ça se passe. Si je montre à quel point ces gens souffrent, preuve scientifique à l'appui, c'est l'argument le plus puissant à notre disposition aujourd'hui.

Jean-Luc : J'ai le sentiment de ne pas avoir la même compréhension lorsque d'un côté je lis un article décrivant précisément une structure de domination ou encore le fait que la plupart des gens pauvres souffrent de ceci ou de cela, et que de l'autre je lis un texte de Charles Dickens. Par exemple, avec Dickens, nous traversons l'expérience, nous la vivons, nous nous tenons véritablement dans les chaussures des personnes qui souffrent.

Howie : Oui, bien sûr, mais ça marche aussi dans le domaine des sciences. Simplement, c'est moins visible. L'une des choses que vous avez évoquées, par exemple, est le fait de convoquer plusieurs voix. Il ne s'agit pas d'une question artistique. Il s'agit de savoir comment donner à entendre certains résultats parce que les gens qui font de la recherche, d'une certaine manière, entendent les différentes voix existantes. La question est de savoir comment je le dis, d'une manière qui me permet de publier mon article dans la *Revue française de sociologie*. Cela peut se faire d'un très grand nombre de manières différentes. Les gens font ça depuis deux mille ans. Le drame est un moyen très efficace, non pas parce qu'il propose une autre façon de faire sens, mais parce que c'est un autre procédé pour rendre compte de données, pour présenter des informations. Je donne des exemples dans mon livre. Notamment la pièce de George Bernard Shaw. Shaw a fait quelque chose que n'importe quel chercheur en sciences humaines pourrait faire, sans doute pas avec la même habileté dramatique, mais qu'il pourrait faire tout de même, c'est-à-dire de rendre présents différents points de vue. Ainsi, vous pouvez entendre que la jeune femme qui vient d'obtenir sa maîtrise à Oxford a vécu très confortablement avec de l'argent que sa mère lui envoie, mais elle ne sait pas que sa maman est la propriétaire d'une chaîne de bordels. C'est un choc pour elle lorsqu'elle l'apprend, et en tant que jeune femme très progressiste, elle pense que c'est vraiment très mal. Elle explique à sa mère pourquoi c'est mal. Puis sa mère lui répond. Ses arguments ne sont pas des artifices artistiques : elle argumente comme un chercheur en sciences sociales pourrait le faire, sauf qu'ils ne le font jamais de cette manière. Par conséquent, ce qui rend les choses intéressantes, c'est que Shaw présente ces deux points de vue sans prendre parti. Il ne dit jamais que la jeune fille a raison puisque de toute évidence c'est une chose terrible pour toute jeune femme qui en arrive là. Il ne dit pas non plus que la mère a raison, bien qu'elle développe des arguments très solides, entre autres le fait que l'alternative pour ces jeunes femmes serait de mourir à petit feu en travaillant dans une usine. C'est de ça dont je parle. Il y a un procédé simple, une façon de présenter les choses. Bien sûr, la théorie critique littéraire peut nous expliquer pourquoi ce texte est

de qualité. Bakhtine parle de ça, mais pour autant, il ne parle pas uniquement d'art, même si c'est ce à quoi il s'intéresse, lui. Il veut expliquer Charles Dickens. Cependant, si je souhaite exposer le problème de la prostitution dans le monde contemporain, la méthode utilisée par Shaw est une très bonne méthode. Pourquoi est-ce que les gens de théâtre auraient le monopole sur cela? Pourquoi est-ce que les scientifiques se priveraient de cette méthode? C'est ainsi que je conçois les sciences sociales.

Jean-Luc: N'existe-t-il pas dans les pratiques artistiques modernes une sorte d'engagement spirituel, une forme de croyance dans ce que les artistes font? Nous pourrions prendre l'image de l'artiste romantique qui engage toute son expérience, toute sa vie. Ce qu'il fait a un sens fondamental à ses yeux...

Howie: Comment est-ce que nous savons cela? Supposons que je vous dise: «Non, ce n'est pas vrai.» Les artistes font un travail comme tout le monde. Ils se réveillent le matin, ils vont à leur studio, s'assoient devant leur ordinateur ou dans leur salle de répétition et ils se mettent à travailler! Tout comme le réparateur de photocopieuses. Est-ce qu'il existe des différences entre eux? Prenez, par exemple, le livre de Bernard Lehmann sur les grands orchestres de Paris. Vous connaissez ce livre?

Jean-Luc: Non, je ne le connais pas.

Howie: Une chose que sait n'importe qui, dès lors qu'il étudie les orchestres symphoniques ou les connaît un tant soit peu, c'est que jouer dans un orchestre symphonique est un des boulots les plus ennuyeux au monde. Ce n'est ni romantique, ni l'expression profonde de qui je suis, mais cela signifie rester assis au même endroit et jouer le *Concerto en mi bémol majeur* de Beethoven pour la trentième fois. Je l'ai joué tellement souvent que je pourrais le jouer en dormant. C'est vraiment ennuyeux, mais c'est un bon boulot. Ce que j'aime faire tous les lundis soir, c'est jouer avec des amis. On joue de la musique de chambre, mais là c'est pour le plaisir. C'est la pratique d'une compétence. J'adore faire ça. L'image de l'artiste romantique, c'est exactement ce que ça dit, ça reste une image romantique. Cela a à voir avec l'expérience, mais pas autant qu'on le croit. Certaines personnes aiment à dire que ce que vous avez décrit, cet engagement, on ne le trouve que dans l'art. Je dis que non. On le trouve aussi chez le réparateur de photocopieuses. Et on ne le trouve pas chez tous les artistes. C'est un problème fondamental lorsqu'on évoque les sciences humaines, dans le sens où partout dans le monde les gens ont des conceptions différentes et essentielles pour eux de ce qui a ou non de la valeur. Pour certains, l'art est l'exacte expression de ce que vous avez décrit plus tôt, avec des sentiments profonds, etc. Pour eux, ceux qui ne répondent pas à ces critères-là ne font pas vraiment de l'art. Cela peut y ressembler, mais ce n'en est pas. Dès lors, les gens qui font juste un boulot ordinaire ne peuvent absolument pas avoir la même importance. Pour moi, cela n'a rien à voir avec de l'idéologie ou de la croyance, c'est simplement une affaire d'observation. Je vois des conducteurs de bus qui

font leur métier avec beaucoup de recul, qui réfléchissent à ce qu'ils font et qui essaient d'orienter leur manière de travailler dans un certain sens. D'autres ne se posent aucune question. Et je pense que l'on trouve des personnes dans le domaine des arts qui se distinguent de la même manière. Ce que je veux éviter, c'est d'utiliser le mot *art* de manière honorifique. « Ces personnes font de l'art, oh!, c'est merveilleux! Ceux-là, ah!, ils sont anodins. Ce n'est pas de l'art. » C'est ça que je veux éviter, non pas en raison d'une croyance personnelle, mais parce que cela n'a rien à voir avec ce qui se passe dans le monde. Si j'avais réussi comme musicien à 19 ans... Vous vous rendez compte du temps qui nous sépare de cette période? C'était il y a maintenant 60 ans... J'aurais pu prétendre jouer pour le spectacle sur glace qui se produisait pendant deux semaines à Chicago. J'aurais pu jouer dans cet orchestre parce que j'aurais été très bien payé. La musique aurait été affreuse, mais j'aurais gagné beaucoup d'argent. Les jours de repos, mes amis et moi nous serions allés dans un bar quelconque pour jouer notre musique favorite, et peut-être que je serais reconnu aujourd'hui, parmi mes amis seulement, comme un très bon joueur de jazz. Je n'aurais pas espéré que le monde me reconnaisse comme un grand joueur de jazz parce que les gens s'en moquent. Ce que voulait le public, c'était quelqu'un qui pouvait jouer lors des spectacles de patin à glace. C'est ça, la réalité. Cela me fait penser à la première fois que j'ai lu le livre de Moulin sur le marché de la peinture. À l'intérieur, il y a un petit tableau où elle explique quels sont les tarifs pour tel ou tel peintre en particulier. Ça ressemble à s'y méprendre à la vente de viande en boucherie. Pour une toile de telle taille, c'est tel prix. Pour une toile plus grande de telle taille, c'est tel autre prix plus élevé. Pour une toile plus petite, c'est tant de moins. Et les peintres peignent des toiles de la taille que les gens achètent. Si vous devenez célèbre, vous apprenez à faire ça, tout en continuant en parallèle à faire des choses qui vous plaisent. Si j'étais un écrivain de théâtre et que je décide d'écrire une pièce, je sais que si j'écris une pièce qui dure deux heures avec un entracte, ça marchera. Ça marchera également pour une pièce de deux heures et demie avec un entracte, et éventuellement deux entractes si la pièce fait trois heures. Une pièce de 17 heures? Non. Personne ne paiera pour une telle représentation. Personne ne viendra. C'est trop long. Cela exprimerait pourtant ce que je ressens en tant qu'écrivain de théâtre, mais bon, tant pis. Les artistes à succès sont très souvent des personnes qui ont appris à discipliner ce qu'ils veulent pour le rendre conforme à ce qui est possible.

Jean-Luc: Mais, bien évidemment, il y a également, ce que vous décrivez dans votre livre, des artistes qui ne veulent pas se conformer à cette forme de fatalité.

Howie: Absolument. Et parfois ils créent un nouvel univers où tout le monde se plie à ce qu'ils souhaitent, c'est toujours comme ça. Vous vous dites: « Personne ne va acheter cette toile », mais ce n'est pas vrai. Ce sont les personnes qui achètent des toiles aujourd'hui qui ne l'achèteront pas. Que s'est-il passé dans les années 60, dans les années 70, aux États-Unis, avec des artistes comme

Rauschenberg, Liechtenstein et d'autres peintres comme eux? Ils ont trouvé d'autres gens qui n'avaient jamais acheté de toiles auparavant, et qui se sont mis à en acheter, puis des galeristes commencèrent à montrer leur travail: «Ce marchand d'art ne veut pas vous exposer? Je le ferai», et ils créèrent ainsi un nouveau monde. L'exemple le plus convaincant à notre époque, à votre époque et peut-être après votre époque, est celui du rock. La musique rock. Il n'y avait pas de lieu pour jouer de la musique rock, il n'y avait aucune salle de concert où des musiciens pouvaient jouer ce type de musique. Par conséquent, ils jouaient dans leurs garages et les voisins se plaignaient que cela faisait trop de bruit. Les premiers lieux à San Francisco où cette musique a pu commencer à être jouée fut les salles de bal où les gens allaient danser. Mais un type de salle de bal seulement. Il y avait des salles de bal pour les gens âgés de plus de trente ans, ces salles qui n'étaient pas faites pour un public jeune, mais pour des personnes d'âge moyen, et les trentenaires y venaient danser. Ces personnes ont vieilli, le public s'est raréfié, et les salles de bal se sont vidées. Alors un jour quelqu'un a visité l'une de ces salles vides et a demandé: «Est-ce qu'on peut venir jouer avec mon groupe de rock? OK.» C'est comme ça que le Fillmore Auditorium est né. Ça arrive toujours, ce genre de connexion improbable. Et les joueurs de musique rock ont créé un monde là où auparavant il n'y avait pas de place pour lui.

Comme je t'ai dit, il faut éviter le terme d'*art* en termes d'honneur. Mais ce n'est pas parce que c'est une croyance, c'est ce que j'observe. Et c'est un problème d'observation. À mon sens, des gens comme Perec ou Hans Haacke donnent plus de travail au lecteur. Il y a un grand nombre de gens qui pensent que les auteurs, les écrivains, l'artiste en général doit nous dire ce qui est bien et ce qui est mal, par exemple, mais ce n'est pas ce que fait Haacke. Lui vous montre des choses. Il sait ce qu'il va vous montrer, au regard du type de personne que vous êtes. Intéressé par des œuvres de Hans Haacke, cela va déclencher en vous le sentiment que vous aimeriez que d'autres personnes aient. Vous voudrez partir et détruire les multinationales qui oppriment les travailleurs au Chili, en Angola ou ailleurs. Perec, lui, fait beaucoup travailler ses lecteurs et si vous lisez *La vie mode d'emploi*, vous devez fournir un travail. Mais il y a d'autres types de livres; par exemple, lorsque vous lisez un polar, il n'y a pas de travail à fournir. Vous pouvez prétendre que vous essayez d'imaginer résoudre l'énigme, mais personne ne fait ça. On se contente de lire en tournant les pages l'une après l'autre jusqu'à la fin du livre. Cela ne nécessite pas un gros effort. C'est un choix. Je pense que des personnes comme Perec ou Haacke et beaucoup d'autres font travailler leur audience, leurs spectateurs, parce qu'elles estiment qu'ils comprendront beaucoup mieux ce faisant. Ils seront plus impliqués et plus engagés parce que mon choix, en tant qu'artiste, aura été de les faire travailler.

Jean-Luc: Le type d'écriture utilisé en sciences sociales fait généralement tout le travail, le lecteur n'a plus vraiment de travail à fournir.

Howie : Exactement. Bruno Latour décrit cela merveilleusement. Il ne s'agit pas seulement des sciences sociales. Latour utilise un mot qui n'est pas très courant en anglais, « la captation ». Il entend par là le fait de capturer le lecteur et de le forcer à aller dans telle direction. À chaque fois que le lecteur essaie de changer de direction, vous lui dites : « Non, tu ne peux pas aller par là parce que... », et lorsqu'il essaie d'aller dans telle autre direction, vous lui dites : « Non », et je vais vous montrer pourquoi. Très vite le lecteur est comme un animal coincé dans le tunnel qui le mène à l'abattoir. Il ne peut aller nulle part ailleurs. C'est une certaine conception de l'écriture scientifique. Je vais vous démontrer cela et vous verrez, vous ne pourrez pas échapper à mes conclusions. Si nous pratiquons les sciences sociales de cette manière, ce qui est possible, sans trop de chance de succès pour autant, mais nous pouvons toujours essayer, le résultat est en premier lieu que nous perdons l'attention des gens. Ils s'en désintéressent. Et c'est une autre chose qu'a décrite Latour et qui est très importante. Il nous dit, d'après un grand nombre de recherches, que la plupart des articles scientifiques ne sont pas lus du tout. Personne ne les lit. Ils sont publiés, et puis on oublie.

Jean-Luc : Je suis très intrigué par cette idée du travail que doit fournir le lecteur, l'audience. Cela doit être extrêmement intéressant d'étudier le type de travail dont il s'agit.

Howie : Il existe des études de ce type. Si vous lisez les livres de Michael Baxandal sur l'art de Florence au 15^e siècle, vous verrez qu'il décrit très précisément les nombreux éléments que contiennent les tableaux de l'époque. Les peintres utilisaient une iconographie religieuse. Si tel personnage porte un livre, alors ce doit être saint Thomas, par exemple. Le fait de porter un livre dans ce système de symbolisme signifie qu'il s'agit de saint Thomas, et une personne qui connaît ce langage sait cela. Au 15^e siècle, tout le monde connaissait ce langage. Aujourd'hui, plus personne ne le connaît et nous devons passer un master à l'université pour savoir quel saint est figuré par ce personnage qui tient un livre. Cette peinture est de nos jours beaucoup plus difficile à comprendre, nous devons fournir un travail beaucoup plus grand que n'importe quel marchand ordinaire de Florence au 15^e siècle pour vivre la même expérience. C'est là où se situe le travail. Autre exemple, si vous allez à un concert, vous regardez autour de vous et vous voyez des gens assis avec une partition qui suivent les notes. L'expérience qu'ils traversent est différente de celle vécue par ceux qui ne suivent aucune partition, ils voient certaines choses et ils utilisent dans ce but des outils analytiques à leur disposition, mais cela va tellement vite lorsque vous écoutez un concert qu'il faut s'entraîner pour y parvenir.

CONCLUSION

Howie : Il faut que je vous avertisse que j'ai un préjugé contre la théorie. OK. Ma théorie est plus athéorique, ou peut-être il faut dire très simple. Je n'ai pas plus de conseils de complication. Pour moi, la chose la plus importante est de trouver quelque chose sur le monde, comment ça marche. Je ne suis pas formé comme la plupart des sociologues et universitaires français, c'est-à-dire, je n'ai pas été formé en philosophie, pas du tout, donc je ne suis pas très adepte des formes d'argumentation philosophiques. Et parfois les gens me disent : « Oh ! Tu es cynique », ou bien : « Tu es sceptique. » « Oui, je suis sceptique, c'est vrai. » Le scientifique devrait toujours être sceptique. Parce que ce que je fais, ce que nous faisons en tant que scientifiques, quel que soit le domaine, exige de nous que nous doutions toujours de tout. On me dit souvent : « Oh ! Mais tu devrais croire certaines choses sur parole, tu dois juste y croire. » Je dis non.

Ne nous échappons pas, c'est parce que nous avons été frappés par la vision économique et sociale que modélisent les sciences de gestion, c'est parce que nous sommes inquiets de ce que nous transmettons aux étudiants et de ce que nous écrivons en recherche que nous nous sommes tournés, alors, vers d'autres chercheurs pour analyser leur processus de réflexion, leur base épistémologique et leur compréhension d'un objet de recherche. Nous avons donc réalisé ces entretiens avec Dianne et Howie. Alors, osons.

J'ose appliquer en sciences de gestion, plus précisément en comptabilité, le « comment se fait-il que ? ». Par exemple, comment se fait-il que les actionnaires soient la partie prenante valorisée en comptabilité ? Comment se fait-il que les réformes hospitalières françaises s'inspirent du modèle américain ? Comment se fait-il que la performance d'un service hospitalier soit liée au coût d'un patient et au nombre de jours hospitalisés ? Comment se fait-il que... ?

Mais après s'être posé ces questions, comment observer ? Est-ce à l'aide de Perce, de Glissant, de Dickens, de Balzac ? Comment écrire, est-ce à l'aide des contraintes de Perce ?

Alors, j'ai osé. Au cours de la retranscription de l'entretien de Dianne Hagaman et Howard Becker, je me suis autorisée à les retranscrire avec la pensée du tremblement, à utiliser les propositions de George Perce, à penser à des chorégraphies de Robin Orlin... « Tout est collectif », nous dit Howie, les démarches de ces écrivains, de ces cinéastes, de ces chorégraphes nous sont proposées. « Tout est collectif » quand on enseigne, quand on recherche, quand on écrit une recherche, quand on lit une recherche... « Tout est collectif »... Et « soumettre sa réflexion à quelque chose qui apparaît » revient. Et la question « comment se fait-il que ? » revient.

Je termine la retranscription des entretiens. « Le sens déjoue nos attentes bien plus qu'il ne les comble, il faut donc renoncer à sa clôture », nous dit Nancy. Je suis dans la rue, avec peut-être « la poésie du quotidien (Zweig, à propos de Dickens) ».

On aurait pu écrire qu'Howard Becker est sociologue de la tradition de l'École de Chicago.

On aurait pu écrire qu'Howard Becker appartient au courant interactionniste symbolique.

On aurait pu écrire qu'Howard Becker est spécialiste de la déviance.

On aurait pu écrire qu'Howard Becker est pianiste de jazz.

On aurait pu écrire qu'Howard Becker est l'auteur des *Mondes de l'art*, d'*Outsiders*, de *Comment parler de la société*, des *Ficelles du métier...* traduits en plusieurs langues.

On a écrit que pour Howard Becker, l'ensemble des ficelles, l'exigence de la simplicité sont des transmissions à d'autres chercheurs.

On a écrit que pour Dianne et Howie, tout est intéressant.

On a écrit que Dianne et Howie sont des chercheurs qui donnent à voir dans le quotidien, dans le banal, tout questionnement possible. Ils donnent à voir leur manière d'être des chercheurs, leurs pratiques au quotidien. Leur recherche ne prend pas de sens dans des modèles, elle prend sens dans un mouvement perpétuel. Ils donnent à voir qu'il y a différentes manières d'être dans la recherche, d'être à la recherche.

Et surtout, on a écrit que ce sont des chercheurs qui donnent l'envie à l'étudiant de s'asseoir et d'écrire un instant d'observation.

RÉFÉRENCES

- Becker, Howard Saul (2009), *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte.
- Becker, Howard Saul (2002), *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte, coll. Repères.
- Becker, Howard Saul (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Becker, Howard Saul (1985), *Outsiders: études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.
- Becker, Howard Saul et Daniel Cefaï (2013), *Relire la sociologie de Chicago*, cycle de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Becker, Howard Saul et Robert Faulkner (2013), *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*, Los Angeles, USC Annenberg Press.
- Depardon, Raymond (2006), *La ferme du Garet*, Arles, Actes Sud.

- Glissant, Édouard (2005), *La cohée du lamentin*, Poétique V, Paris, Gallimard.
- Hagaman, Dianne (1996), *How I Learned Not to Be a Photojournalist*, Lexington, University Press of Kentucky.
- Hammou, Karim (2009), *Batailler pour un chant : la constitution d'une culture professionnelle musicienne du rap français*, thèse (doctorat), École des hautes études en sciences sociales.
- Hughes, Evertt C. (1996), *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Menger, Pierre-Michel (2013-2014), *Le travail, sa valeur et son évaluation*, cours au Collège de France.
- Nancy, Jean-Luc (2014), « Quand le sens ne fait plus monde », *Esprit*, n° 3/4 (mars/avril), p. 27-46.
- Perec, Georges et Robert Bober (1995), *Récits d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L.
- Perec, Georges (1978), *Je me souviens*, Paris, Hachette.
- Perec, Georges (1996), *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil.
- Salvayre, Lydie (2011), *Hymne*, Paris, Éditions du Seuil.
- Zimmerman, Basile (2006), *De l'impact de la technologie occidentale sur la culture chinoise : les pratiques des musiciens électroniques à Pékin comme terrain d'observation de la relation entre objets techniques et création artistique*, thèse (doctorat), Université de Genève.
- Zweig, Stefan (2014), *Trois maîtres*, Paris, Livre de Poche.

CHAPITRE 3

CORTIÇOS : MACHINE À RESSENTIR ET À REMÉMORER

CARLOS MAGNO CAMARGOS MENDONÇA

*Et voici le monde ! Si on l'a fait de travers,
on ne l'a pas mal fait.
(O Cortiço, Aluísio Azevedo)*

En mai 2008 débute la pièce *Cortiços* (« Taudis »), une pièce créée par la compagnie Luna Lunera de Belo Horizonte au Brésil à partir de l'œuvre d'Aluísio Azevedo. Voici comment le livret la présentait :

La maison São Romão : ce sol détrempé, cette chaleur moite et boueuse, ce battement qui anime une communauté populaire. Le spectacle s'inspire de l'œuvre d'Aluísio Azevedo, il en extrait des corps, des bouteilles et des fluides qui courent dans les nombreux espaces d'une âme humaine. « Et Dieu créa le monde en écoutant de la samba. »

La troupe Luna Lunera est cette fois dirigée par Tuca Pinheiro, chorégraphe, dramaturge et danseur. Ce sont toutes les profondeurs du mélange des corps et du visuel qu'explore *Cortiços*, avec sa scène simplement composée d'un passage en bois, d'un tableau noir mobile, d'une échelle, d'un tuyau qui coule tout au long de la pièce et de centaines de bouteilles en plastique.

Un *cortiço* est une habitation sans cuisine ni salle de bain privée, utilisée comme logement collectif par des familles pauvres. Apparus à Rio de Janeiro à partir du milieu du 19^e siècle, ces lieux étaient en général gérés par des

immigrants portugais. Rassemblant les exclus de tous ordres, ces taudis étaient les précurseurs des *favelas*. Les habitants ne se mêlaient pas aux classes bourgeoises. Une autre façon d'appeler ces habitations était « tête de cochon », d'après une célèbre *favela* démolie en 1893. Foyer de toutes sortes de gens, des plus humbles jusqu'aux crapules et aux voleurs, la population de l'époque était comparée à une *feijoada*, faite avec les ingrédients les plus variés. Et comme l'un de ces ingrédients était la tête de cochon, on a donné ce nom à l'établissement. À son maximum, Tête de cochon a compté jusqu'à 4 000 habitants.

Avec la migration des classes plus privilégiées vers d'autres quartiers de la ville, entre autres Botafogo, São Cristóvão, Orange ou Tijuca, plusieurs maisons du centre-ville furent ainsi transformées en habitats collectifs. Jusqu'en 1888, année de l'abolition de l'esclavage au Brésil, Rio de Janeiro disposait au centre de son organisation sociale et économique de la main-d'œuvre esclave. Mais comme il n'y eut aucun plan d'intégration pour les esclaves nouvellement affranchis, les Noirs se trouvèrent projetés vers une misère encore plus douloureuse. Beaucoup d'anciens esclaves se sont alors déplacés des régions rurales vers les villes de Sao Paulo, Rio de Janeiro et Salvador. Avec le début de l'industrialisation du Brésil, le gouvernement a lancé des programmes cherchant à attirer des Européens afin de pourvoir les postes vacants avec des travailleurs plus habitués au marché industriel. Parallèlement, la crise de production du café a conduit de nombreux travailleurs ruraux à tenter leur chance dans les villes. En tout état de cause, à la fin de la seconde moitié du 19^e siècle, la population de Rio de Janeiro a crû considérablement. Comme il n'y avait pas de possibilités d'installation pour les nouveaux arrivants, les *cortiços* représentaient une solution possible, ce qui faisait de la location d'un coin de chambre une activité très rentable.

Cette croissance, combinée avec l'insalubrité des logements ainsi que les plaintes pour violence et trouble de l'ordre public, a conduit l'administration municipale à mener un ensemble de politiques correctrices avec justement pour cible les *cortiços*. Des années 1867 à 1888, le nombre de bidonvilles a crû de 502 à 1331, abritant jusqu'à plus de 46 000 habitants. Nombreux alors furent les travailleurs de la santé à penser que de telles zones urbaines, à la circulation de l'air et aux équipements sanitaires aussi déplorables, favorisaient le développement et la propagation de maladies comme le choléra, la tuberculose, la diphtérie, la fièvre typhoïde, la syphilis et d'autres encore. Toutes ces maladies étaient celles dont la population urbaine redoutait l'épidémie à cette époque. Sûre d'une telle conviction, la politique sanitaire de la ville voulut en finir avec les bidonvilles.

O Cortiço, le roman d'Aluísio Azevedo, fut publié en 1890. Considérée comme appartenant au naturalisme, cette œuvre fut bien reçue dès sa parution. L'histoire a pour cadre un quartier de Rio, Botafogo, dont les habitants sont les principaux personnages. Le récit, prenant le bidonville comme un modèle réduit de la société, dépeint les résidents en prise avec des problèmes et des dépendances engendrés par l'environnement dans lequel ils vivent. Aluísio Azevedo a écrit son texte en suivant les principes qui guident un observateur du social. Narrateur omniscient, l'auteur dirige le cours des événements de telle façon qu'il confirme ses hypothèses. Influencé par les principes du naturalisme, Azevedo a représenté la société brésilienne avec une perspective critique sur les inégalités sociales subies par les ouvriers, le mélange des races et l'ambition débridée.

Le narrateur parle depuis le point de vue d'un dieu qui devrait décrire impartialement le monde qu'il a créé. Selon un déterminisme simple, le livre fait le portrait d'un homme comme produit de son environnement. Inspiré par *L'assommoir* d'Émile Zola, l'auteur représente la société avec une rigueur scientifique typique de la méthode naturaliste. Le projet de cette méthode était de proposer une critique aigüe et cohérente d'un monde corrompu. Azevedo s'est servi de son travail littéraire pour tenter de démontrer comment l'environnement, la combinaison de la naissance et des événements façonnent l'homme, le conduisant vers sa dégradation. Deux lieux sont privilégiés dans le roman : le bâtiment du *cortiço* et la riche demeure de Miranda dans un quartier qui représente la montée de la bourgeoisie au 19^e siècle. Se tenant côte à côte, ces espaces aussi dissemblables reflétaient l'organisation économique et sociale d'alors : exploiteur et exploité vivaient dans un espace proche.

À plusieurs moments dans le récit, le *cortiço* est décrit comme un corps, un organisme vivant, une structure biologique, autant de métaphores d'une machine à conformer les subjectivités. Le *cortiço* naquit, se renforça, s'étendit et mourut. Son père était un immigrant portugais avide, assoiffé de pouvoir et nourri par la misère des autres, du nom de João. Sa mère, Bertoleza, était une esclave noire. Trompée par le Portugais, elle en est venue à travailler sans salaire, et ce sacrifice quotidien a aidé à construire la ruche. Cette métaphore donne corps au *cortiço*. Ce corps détermine la personnalité et la moralité de ceux qui l'habitent. Son intérieur, chaud et humide, constitue un environnement malsain du fait de la promiscuité, entraînant des déviations à la morale. L'animalité, la zoomorphie, est l'un des traits stylistiques du roman : l'homme est mené par le désir sexuel et l'instinct. Comme produit de l'environnement, la conduite des gens qui vivent avec peu les mène à la dégradation. Le bidonville est en fait le protagoniste du drame.

LE THÉÂTRE COMME MACHINE À RESENTIR

Le parti-pris de Luna Lunera est que l'allégorie du livre d'Aluísio Azevedo permet de comprendre les problèmes contemporains du pays. Ses membres se sont emparés du roman avec une logique cartographique, logique qui a présidé aux choix de composition des personnages. Le processus créatif s'est ainsi inscrit dans le cadre du *cortiço*, qui définissait un lieu de vie tout autant qu'un système de contrôle.

Le scénario de la pièce est organisé sous la forme du récit traditionnel, avec un début, un milieu et une fin. Toutefois, comme l'évoque la scène où apparaissent les personnages de Dieu et d'Exu, figures qui incarnent l'auteur omniscient, cette linéarité est traversée par des images et des mouvements corporels qui montrent comment le *cortiço* déborde sur ses habitants. Les mouvements de la scène donnent vie à la structure physiologique du *cortiço*. Terrain pour des corps qui se mélangent et se confondent, il est un territoire existentiel, un monde créé à la manière de la Genèse. Il n'y a pas de murs ou de région bien délimitée sur scène, ce qui permet de faire jouer simultanément différents éléments expressifs, produisant des perceptions différenciées de la communauté.

Le processus créatif s'est fondé sur les problèmes que l'équipe jugeait pertinents pour aujourd'hui. Chaque acteur pouvait ainsi proposer son propre *cortiço*, y mettre ce qu'il voudrait cacher ou ce qu'il pensait être important dans la vie, pour ne nommer que quelques choix. C'est du fait de ces définitions et de ces sens différents que la troupe a choisi le titre de *Cortiços*, où l'utilisation du pluriel reflète cette pluralité de perspectives. Il ne s'agissait pas de proposer une représentation de ce lieu, mais de s'appuyer sur les formes expressives créées lors du processus pour bâtir une intrigue à l'intérieur d'une esthétique nouvelle. Cette intrigue nouait ainsi des morceaux de performances que le metteur en scène avait à sa disposition pour composer ses tableaux. Dans ces images, les frontières entre les souvenirs des acteurs, les traits des personnages fictionnels et les événements contemporains convoqués par les scènes étaient brouillées.

Si les personnages ont leur propre existence pour l'auditoire, la pièce propose néanmoins une façon spécifique de percevoir l'existence de ces gens. L'acte expressif de l'acteur est une ressource esthétique pour atteindre le niveau éthique. Pour reprendre la pensée de Marvin Carlson (2004), dans l'art contemporain de la performance l'artiste ne lie pas, et même ne structure pas, son travail par rapport à des personnages conçus auparavant par d'autres artistes. Ils se fondent « sur leurs propres corps, leurs propres autobiographies, leurs propres expériences d'une culture ou d'un monde, rendus performatifs

grâce à leur conscience d'eux-mêmes et au processus de monstration à une audience» (Carlson, 2004, p. 5).

S'il est une scène ouverte où les performances peuvent s'inventer, le théâtre offre cependant une contextualisation, une situation, à l'expression. Et sa manière de parler du réel, la scène montre un présent tout de duplicité. Pour entrer dans ce monde mis en scène, le spectateur compare ce qui est joué avec sa mémoire. Ce qui fait que voir c'est aussi comparer, reconnaître, se souvenir. Sur scène, nous voici dans le monde de Mnémosyne¹. Le théâtre est une machine mnémonique.

Pendant la conférence sur les arts numériques et alternatifs *Siana Brasil 2009* à Belo Horizonte, Derrick de Kerckhove, directeur du programme McLuhan pour la culture et la technologie, lorsqu'il parlait de la constitution de l'imaginaire contemporain, a rappelé que le théâtre a été utilisé au cours de la modernité comme une machine cognitive. Pour de Kerckhove, à cette époque, une telle machine définissait un ordre symbolique producteur d'un imaginaire privé, typique des pays occidentaux. Selon lui, dans les sociétés de culture orale, c'est le corps qui est responsable de retenir la mémoire du texte, alors que dans les sociétés de culture écrite, c'est le mot qui incorpore l'imaginaire. En pensant le théâtre comme machine mnémonique, nous devons comprendre qu'au-delà de produire, il facilite la rétention de la mémoire.

Pour accomplir un tel geste, nous empruntons la notion de machine telle que Gilles Deleuze l'a proposée. Selon celle-ci, une machine se justifie par son fonctionnement et est toujours productive. Il n'y a pas de médiation dans les machines. Deleuze nous apprend qu'une machine n'a pas à être interprétée, mais à être analysée : une analyse en petites pièces et en leurs façons d'affecter l'ensemble machinique entier. Selon les termes du philosophe, une machine se situe au niveau de production alors que l'interprétation réside au niveau de la représentation. La machine produit. Elle produit des flux : de désir, d'affects, d'argent, d'écriture, de mémoire et de tout le reste.

Mais tous les théâtres ne parviennent pas à une telle production machinique de mémoire. Quel théâtre va alors fonctionner comme une machine

1. Mnémosyne était l'une des six sœurs d'Ouranos (le Ciel) et de Gaïa (la Terre). Celles qu'on appelait les Titanides étaient Phébé, Mnémosyne, Rhéa, Théia, Téthys et Thémis. Personnification de la mémoire, neuf nuits Mnémosyne a partagé son lit avec Zeus. Un an plus tard les neuf Muses étaient nées. Ces figures mythologiques avaient le don d'inspirer poètes, musiciens, danseurs et philosophes astronomes. Durant les festivités en l'honneur des dieux du mont Olympe, les Muses dansaient ravies par Apollon. Dans la période romaine, elles acquièrent certaines spécialités : Calliope, muse de la poésie épique; Clio, muse de l'histoire; Euterpe; muse de la musique, Érato, muse de la poésie lyrique; Terpsichore, muse de la danse; Melpomène, muse de la tragédie; Thalie, muse de la comédie; Polymnie; muse des hymnes sacrés; et Uranie, muse de l'astronomie (cf. Kury, 1990, p. 405).

mnémonique? Un théâtre qui ne se tient pas sous l'empire de la représentation, un théâtre qui utilise un langage non grammatical ou même non syntaxique, comme Deleuze en repère dans certaines formes littéraires. Il faut souligner qu'il n'y a pas de valence négative pour de tels langages non grammaticaux ou non syntaxiques. Ces langages sont le produit d'un usage particulier de moyens d'expression et de contenus existant dans la langue elle-même. Plus précisément, un tel langage se sert de ce que Deleuze appelle « une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre » (1993, p. 141).

Avec une production à la façon d'une machine mnémonique, ce type de théâtre mêle les formes de rétention de l'imaginaire des sociétés de cultures orale et écrite. Le corps de l'acteur en scène est le support d'un texte qui mélange les formes de communication verbale et non verbale, les actes de communication symbolique, en plus d'une variété de formes d'assemblage de signes, tout cela dans la production d'un imaginaire.

Dans ce théâtre, lorsqu'ils proposent une pièce, metteur en scène et acteurs interprètent esthétiquement le fonctionnement machinique de la société. Dans leur parcours, ils posent un problème au centre de la création. Cette dernière se concentrera sur l'analyse et la représentation du problème. En ce sens, la création de la pièce n'échappe pas à la logique à la base de la création de concepts en philosophie, selon Deleuze et Guattari, pour qui art, science et philosophie sont des façons de penser :

À dire vrai, les sciences, les arts, les philosophies sont également créateurs, bien qu'il revienne à la philosophie seule de créer des concepts au sens strict. Les concepts ne nous attendent pas tout faits, comme des corps célestes. Il n'y a pas de ciel pour les concepts. Ils doivent être inventés, fabriqués ou plutôt créés, et ne seraient rien sans la signature de ceux qui les créent. (Deleuze et Guattari, 1991, p. 11).

Concevoir philosophie, science et art comme des formes de pensée n'exclut pas, selon Deleuze et Guattari, de les distinguer d'une façon claire : voici la science comme productrice de fonctions, la philosophie comme génératrice de concepts, l'art comme créateur de percepts et d'affects. Mais en reconnaître la distinction ne limite pas les possibilités de croisements infinis entre les trois.

Les idées créatives de la pièce, dans leur création de concepts, utilisent différents fragments qui retiennent la puissance de leur origine. Ces fragments sont juxtaposés, connectés, assemblés selon les principes créatifs de la pièce. Cependant, ces principes ne sont pas formulés par un choix objectif mais par une disposition subjective, par la machine qui projette sur le « réel » des images artistiques chargées de dimensions politiques et de l'intensité des désirs.

Comme le remarquent Deleuze et Guattari, un concept est incorporel. Mais il est porté par des corps. Pour que le théâtre fonctionne comme machine mnémonique, il requiert la potentialisation des corps des acteurs et des spectateurs de la pièce. Les corps des acteurs, médiatisés par le texte scénographique, réalisent ainsi la médiation entre la pièce et les spectateurs. La notion de médiation porte en elle-même l'idée d'intersection. Le travail de médiation et d'intersection se fait au cœur du corps du personnage qui unit les matériaux expressifs joués par l'acteur et les conditions interprétatives du spectateur. L'expérience ordinaire du spectateur hiérarchise en effet les formes symboliques mobilisées dans la pièce.

Ce théâtre demande au spectateur d'abandonner la passivité ou la seule contemplation en face d'une nouvelle proposition de perception portée par la pièce. Si dans la création de la pièce il y a des moments où le concept va prendre son envol à partir des fragments composés, la réception de la pièce détermine d'autres points de survol du concept en fonction de l'expérience ordinaire du spectateur.

Pour étayer cette proposition, nous nous appuyons sur la notion d'expérience d'Albert Ogien et Louis Quéré (2005). Pour eux, l'expérience forme un passage, qui peut être « apporté par la confrontation à un texte, une œuvre d'art, un événement ou une situation » ou même constituer une « source de découvertes sur le monde et sur soi-même », mettant en lumière de multiples et de nouvelles possibilités et occasions de compréhension et d'interprétation (Ogien et Quéré, 2005, p. 37-38).

La combinaison des matériaux expressifs de *Cortiços* n'est pas simplement une stratégie visant à entraîner l'adhésion du spectateur à la pièce. C'est une invitation faite au spectateur à savourer une fête iconophagique : les souvenirs d'odeurs et de parfums, la moiteur sur la scène, la conception lumière, les couleurs et le contact entre les corps aiguïsent les sensations esthétiques à cette table raffinée et abondante.

Pour prendre part à cette fête, nous devons comprendre le phénomène esthétique comme constitutif du social, irrigué par des formes ordinaires, par des mouvements désintéressés, par des gestes anodins. Il nous faut penser la dimension esthétique liée à la vie ordinaire et confrontée aux rationalités non esthétiques. Sous l'arc esthétique, acteurs et spectateurs partagent et confrontent les images, images qui vont les transformer pendant la pièce, que celles-ci soient mentales, techniques ou sonores.

L'expérience esthétique de spectateur permet un passage qui part des expériences quotidiennes pour l'emmener jusqu'à des états de plaisir bien différents de l'état de survie. Toutefois, c'est à partir de corps qui se débattent

avec la vie au jour le jour que nous dérivons les matériaux expressifs qui vont composer nos sensations esthétiques. Ainsi, l'expérience esthétique nous permet de promouvoir les liens entre art et vie quotidienne.

Dans la vie sociale, la disposition de l'acteur se lit dans ses gestes, ses expressions corporelles, ses façons de parler, ses accents, sa manière de s'habiller et de se comporter correspondant à un groupe social, en bref, dans un ensemble infini de façons qui peuvent servir à la production de percepts et d'affects par la pièce. Entre le corps de l'acteur et celui du spectateur se tient la corporalité du personnage. Tous les corps impliqués dans la production et la réception de la pièce agissent comme technologies de transmission et de réception de langage, de flux esthétiques utiles aux machines qui produisent de la subjectivité. Sur le blogue de la compagnie Luna Lunera, Tuca Pinheiro, le metteur en scène, explique comment le texte littéraire a été utilisé dans le processus créatif pour élaborer un langage :

Le texte d'Aluísio Azevedo était le point de départ d'une recherche destinée à faire naître des idées qui seront à discuter durant le travail. Les idées doivent résonner avec la vision de chaque interprète. Dans un premier temps personnel, c'est un récit de soi-même. Par la suite, l'identification avec les personnages du livre prend plus de place et cela permet un rapprochement entre la fiction et la réalité. Dans cette mise en correspondance entre les interprètes et les personnages, les actions et les relations du texte ont la priorité. Autrement dit, le roman apporte des pistes et à tout moment des choix doivent être faits. Des choix qui nous permettent de détecter les tensions dans la vie des personnages en tant qu'habitants dans un système : pouvoir, ascension sociale, dispute, exploitation, soumission, dégoût, perte d'identité, trahison, séduction, érotisme, joie, musicalité, folie, rite de passage, nostalgie, innocence violée, damnation, vie et mort, ciel et enfer.

Un cortiço de sensations !

Les sensations du spectateur sont stimulées par les souvenirs peuplant l'imaginaire partagé au sein d'une culture. Et ce même imaginaire fournit à l'acteur les matériaux expressifs pour sa création. Pour mobiliser cet imaginaire commun, Jerzy Grotowski (2007) affirmait que l'acteur devait recourir à la vie elle-même, évoquer ce qu'il appelle le corps-mémoire. Ce corps-mémoire n'est ni la mémoire affective ni la mémoire corporelle. Mais c'est ce corps-mémoire qui permet à l'acteur de composer à partir de son expérience de vie, de ses actions passées. Ce processus n'est possible que si l'acteur ne secrète rien d'autre à partir de sa peau. Il puise dans ce corps-mémoire qui est rempli d'images, images qui peuvent avoir des répercussions au-delà du théâtre et de la représentation. Ce corps-mémoire n'est pas là pour parler, mais en quelque sorte pour laisser parler ; c'est le corps-vie.

Dans *Cortiços*, la projection du corps sur l'objet scénique engendrée par l'action de l'acteur permet la constitution du corps-objet du personnage, ce qu'on appellera ici la corporalité du personnage. Ce processus a son pendant dans les expériences corporelles du récepteur. Le corps est central et, pour cette pièce, le metteur en scène a choisi de le considérer comme un système ouvert :

[...] il fallait comprendre le corps lui-même comme conversation, production, stockage et mise à disposition de connaissances afin de permettre les échanges entre les parties impliquées, produisant un système sans différenciation ni hiérarchie, sans aucune formule préétablie, sans étiquette qui pourrait forcer le travail dans des catégories ou des nomenclatures. Ce sont justement les doutes – sur où devait résider l'axe conduisant les idées (le corps du texte / le texte du corps?) – qui nous ont dirigés vers une compréhension du corps comme un système ouvert aux provocations, stimuli, perceptions, états, lieux d'étude (dont l'étude du mot). L'ouverture nécessaire pour créer un espace où ce qui est incertain pouvait passer en toute liberté. (Pinheiro, s. d.)

En s'appuyant sur la théorie sociosémiotique d'Algirdas Julius Greimas, le chercheur portugais José Bártolo (2006) envisage le corps comme un texte à lire, à déchiffrer : corps proposition, corps produit d'opérations discursives, corps document. Alors, observer un corps et déchiffrer ses gestes revient à une opération de lecture. Nous apprenons à lire et à écrire sur le corps.

Pour Bártolo, l'effort de création de sens à partir du corps est le produit d'une « machine sémiotique ». Cette machine est alimentée par la matière symbolique sociale et culturelle. Toutefois, elle ne fait pas que travailler avec les ordres symboliques existants, elle en produit aussi régulièrement des nouveaux. Les expressions du visage, les gestes, les mouvements des corps et des objets sur la scène sont des propositions captées et transformées en sens par cette machine sémiotique.

De cette manière, nous pouvons considérer l'existence d'un corps-sujet qui construit un corps-objet, mais alors qu'il le construit dans certaines conditions – appelons cela le contexte sémiotique ou contexte machinique – alors qu'il le construit à l'intérieur d'un imaginaire déterminé – au sens où Petitot définit la sémiotique comme structure anthropologique de l'imaginaire – ce corps-sujet va être vu, réversiblement, comme un corps-objet, puisque son procédé de construction n'est pas « libre », fondamentalement parce que cette construction est une interconstruction. (Bártolo, 2006, p. 36-37)

Les interactions dans les espaces communs du bidonville sont mises en scène avec une charge d'érotisme grégaire. Les rituels réélaborés pendant la pièce – le déjeuner dominical, la lavandière au jet d'eau, les moments autour du travail, l'écriture et la lecture des lettres – garantissent le transfert imaginal

indispensable à la corporalité du personnage. L'atmosphère du personnage dépasse alors l'espace du plateau, il déborde sur tout l'espace du théâtre. Cette atmosphère atteint la perception et la mémoire du spectateur. L'imaginaire est produit par la surface des corps et il demande régulièrement une ritualisation capable de le régénérer. Cette régénération passe par les rituels religieux, politiques et artistiques ainsi que les actions sociales, parmi bien d'autres. La ritualisation se transforme en geste esthétique effectué par le corps.

Dans *Cortiços*, les impressions de la vie ordinaire amplifient la création. Le point de départ est le présent virtuel du livre d'Aluísio Azevedo, mais la compagnie Luna Lunera apporte sur le plateau l'ambiance des *favelas* contemporaines. Apparaissent des récits esthétisés du *modus vivendi* dans les zones résidentielles précaires des centres désaffectés dans les grandes villes. Les émotions quotidiennes sont là, vues et revécues avec la mémoire du spectateur à partir des images de la pièce. La pièce esthétise l'expérience quotidienne, elle présente sur scène les comportements et les agissements élaborés dans l'expérience vécue. La performance théâtrale se joue sur un territoire existentiel où convergent de multiples temps et espaces narratifs liés entre eux par le cours des émotions banales de la vie ordinaire sur scène.

La textualité du théâtre est composée par de multiples langages expressifs : le mot prononcé, le costume porté sur scène, l'éclairage, le décor, la chorégraphie des corps et les gestes des acteurs, entre autres. Comme le posent Greimas et Courtés (2008), le texte théâtral comprend ces langages, recourt à ces langages qui, à leur tour, s'inscrivent dans les corps. Le texte est directement connecté à la culture et n'est compris qu'à travers les liens qui unissent la culture et les signes produits dans celle-ci. Les expériences intimes, les expériences collectives, les croyances, les mythes, les faits personnels et partagés sont mêlés à la culture et, par conséquent, aux textes.

Dans la pièce, les corps et les objets en bois sont agencés d'une façon bien particulière. Les syntagmes de la pièce, c'est-à-dire les ensembles d'éléments signifiants qui s'assemblent en proposition créative, produisent une indétermination dans le sens attribué aux objets sur scène. Ce procédé, récurrent dans la création scénographique, produit des désajustements et des réorganisations qui apportent une dimension poétique à l'objet prévalent dans *Cortiços* : la bouteille en plastique. Sur scène, la bouteille contient en effet d'innombrables possibilités de sens. Dans le jeu de l'acteur, assemblé à l'un des sens possibles de la bouteille, se manifestent les énergies d'une subjectivité qui se sculpte dans le corps et produit ainsi une visagéité. La mise en scène exprime un Autre, un monde possible et parfois effrayant. Un *autrui*, comme conceptualisé par Deleuze et Guattari, qui sort d'un monde sensible.

Autrui, c'est un monde possible, tel qu'il existe dans un visage qui l'exprime, et s'effectue dans un langage qui lui donne une réalité. En ce sens, c'est un concept à trois composantes inséparables : monde possible, visage existant, langage réel ou parole. (Deleuze et Guattari, 1991, p. 23)

En suivant ce concept, Autrui sera, pour le « je » ou pour les autres, la condition de la perception et du passage entre les mondes. La corporéité du personnage émerge d'un champ de bataille subjectif où sont impliqués le corps de l'acteur et celui du spectateur. Pour la construction du personnage, l'acteur recueille des fragments de subjectivité, puisés dans différents modes de vie. L'interprétation est le produit des forces émanant des corps ainsi impliqués.

Dans le langage affectif de la pièce, des particules asignifiantes s'accordent avec des ensembles de sens nomades chargés de significations latentes. Le contact avec la pièce se fait dans les multiples récepteurs sensoriels du corps du spectateur. Dans le théâtre postdramatique, comme le théorise Hans-Thies Lehmann, professeur et critique de théâtre, la pièce provoque le spectateur grâce à ses émotions et ses sensations signifiantes. Selon Lehmann (2002), le théâtre postdramatique recherche, en lien avec l'utilisation créative des technologies audiovisuelles, l'incorporation active d'éléments propres à d'autres manifestations artistiques, comme les arts plastiques, la musique, la danse, les performances, etc.

Dans ce croisement, la conception lumière et la composition sonore voient leurs fonctions réorientées sur le plateau. Ils ne sont plus un support de l'action et entrent plutôt en scène comme autant de récits qui offrent au spectateur des paysages visuels et sonores susceptibles de créer de nouvelles voies de fabrication du sens. Si, à l'origine, la fonction première de la lumière était de définir l'espace scénique dans lequel les acteurs peuvent jouer, l'éclairage, dans les productions contemporaines, recrée des relations entre acteurs, espaces et objets. Lors de l'un des moments clés de la pièce, lorsqu'adviennent les règles de Pombinha, les bouteilles emplies de liquide rouge cristallisent le passage du temps, de la fille à la femme, de l'innocence à l'innocence perdue. La bande-son se mélange avec le bruit des bouteilles roulant sur le parquet et avec les voix des acteurs encourageant : « Vole, Pombinha [petite colombe], vole. » Même si le liquide ne sort pas des bouteilles, le dessin réalisé par leur mouvement et par les différentes nuances de rouge apposées sur la scène par les projecteurs donne la sensation de l'espace scénique inondé par les fluides corporels du personnage. « Et la couleur est mouvement, elle est déviation, déplacement, glissement, oblicité, non moins que le trait. Tous deux, la couleur et le trait, naissent ensemble et se fondent. » (Deleuze, 1993, p. 145)

Parallèlement au pouvoir narratif de l'éclairage, la dramaturgie donne à la lumière le pouvoir d'engendrer la vie et de transcender la mort. L'Exu, en racontant la création du monde, annonce :

Dieu existait seul, courbé sur Lui-même. Dans cette solitude insupportable, Il voulut créer quelque chose de différent. Alors Dieu, l'Éternel, créa, ah, la lumière, Son compagnon, Sa présence visible dans le monde, mais aussi Sa séparation fatale d'avec lui.

Si la lumière peut ouvrir les yeux des hommes, elle cache davantage qu'elle ne révèle; en fait le visage de l'Éternel est tellement lumineux, tellement si lumineux qu'il nous empêche de le voir clairement. Dieu a créé l'homme à Son image et les choses comme reflets de Ses multiples visions.

La création de l'homme, selon *Cortiços*, n'est pas quelque chose qui provient d'un monde pur et limpide. L'homme provient du mélange, de la boue, et le souffle divin est un souffle imaginal : Il a créé l'homme à son image pour le servir. Si dans la pièce la vie est ainsi issue de la lumière, d'un souffle divin imaginal, l'homme, pour résister à la mort, doit utiliser des images. C'est ce qui, après le suicide de Bertoleza, est rendu clair par Exu :

Dieu prit peur quand il vit que les choses qu'Il avait créées étaient si... bonnes. Cela l'amena à créer la mort, afin d'arracher nos yeux à la contemplation de la perfection absolue. Après la mort, nous deviendrons images aux yeux des survivants. C'est le regard de la mort qui transforme le corps en image.

En réfléchissant sur les formes de l'individuation, Deleuze et Guattari proposent :

Un corps ne se définit pas par la forme qui le détermine, ni comme une substance ou un sujet déterminés, ni par les organes qu'il possède ou les fonctions qu'il exerce. Sur le plan de consistance, un corps se définit seulement par une longitude et une latitude : c'est-à-dire l'ensemble des éléments matériels qui lui appartiennent sous tels rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur (longitude) ; l'ensemble des affects intensifs dont il est capable, sous tel pouvoir ou degré de puissance (latitude). Rien que des affects et des mouvements locaux, des vitesses différentielles. (Deleuze et Guattari, 1980, p. 318)

Le théâtre comme machine mnémonique considère le corps comme la vie elle-même : le corps dans sa condition d'affecter et d'être affecté. En nous référant une fois de plus à la pensée de Grotowski, affirmons que nos expériences sont inscrites dans l'entièreté de notre corps. « Elles sont inscrites sur et dans la peau, depuis l'enfance jusqu'à aujourd'hui et peut-être même avant l'enfance, mais peut-être également avant même la naissance de notre génération. Le corps-vie est quelque chose de tangible. » (Grotowski, 2007, p. 205).

EN SCÈNE, LA COMMUNICATION

Aux côtés des systèmes de codage qui médiatisent le processus interactif entre ceux qui jouent et ceux qui assistent, nous nous intéressons à la façon dont le corps de l'acteur parvient à accroître les fonctions communicatives de l'observateur de la pièce. Nous croyons que le corps de l'acteur articule différents langages expressifs permettant d'élargir la perception du texte dramatique de la pièce.

Le corps de l'acteur contient le texte et vice versa. La création du langage corporel est chargée de connotations organisant le sens voulu par la pièce. Ainsi que le dit Pavis (1996), l'acteur est au cœur de la mise en scène et de l'événement théâtral. Il veut dire par là que le texte dramatique prend vie dans le corps de l'acteur et que la proposition du metteur en scène devient ainsi lisible pour le spectateur. Le corps de l'acteur est le lieu où prennent forme les passages symboliques de la pièce. Même s'il s'agit de conventions proposées par la performance d'un acteur fictionnel, c'est le corps qui offre à celui qui regarde un partage avec le texte du spectacle. Sur scène, l'acteur doit choisir des signes à la fois clairs et sans ambiguïté pour transformer son corps en texte. Toutefois, la difficulté de son travail tient dans la précision du jeu, qui doit empêcher les éléments trop clairs de rendre l'action insignifiante et les éléments trop ambigus de la rendre incompréhensible. Le travail de l'acteur est sur son corps, mais c'est toujours ceux des autres qui en attribuent la signification.

En convoquant ainsi une communication esthétique pour comprendre les modes d'interaction humaine, nous supposons une dimension sensible dans le processus communicationnel. Une telle perception nous éloigne d'une compréhension de la communication se limitant à un système de transmission d'informations, et nous amène à la comprendre plutôt comme un processus dynamique, diversifié et en perpétuelle transformation. Dans les recherches en communication, la reconnaissance d'une communicabilité esthétique demande d'observer la matrice culturelle même des interactions entre personnes. Dans cette matrice, les individus ne sont pas seulement sujets de jeux standards de transmission et de régulation dans des systèmes d'information. Ils se servent de leurs goûts et de leurs plaisirs pour élargir leur présence au monde. Ces goûts et plaisirs ne sont pas le reflet d'un acte individuel, mais plutôt le reflet des émotions et des habitudes familières partagées par une personne et son groupe d'appartenance.

Le théâtre est une machine qui produit des affects et des remémorations ; il fabrique du sens en connectant des corps, des corps chargés de mémoire, de souvenirs et de vie. Dans *Cortiços*, la créativité formelle communique encore plus efficacement une condition urbaine à laquelle nul ne parvient à échapper.

RÉFÉRENCES

- Azevedo, Aluísio (1991), *O Cortiço*, São Paulo, Editora Moderna.
- Bártolo, José (2007), *Corpo e sentido: Estudos intersemióticos*, Covilhã, Livros Labcom.
- Carlson, Marvin (2004), *Performance: A Critical Introduction*, 2^e éd., New York, Routledge.
- Deleuze, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Éditions de Minuit.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1980), *Capitalisme et schizophrénie 2: mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.
- Greimas, Algirdas J. et Joseph Courtès (2008) *Dicionário de semiótica*, São Paulo, Contexto.
- Grotowski, Jerzy (2007), *Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959–1969*, São Paulo, Perspectiva.
- Kury, Mário da Gama (1990), *Dicionário de mitologia grega e romana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- Ogien, Albert et Louis Quéré (2005), *Le vocabulaire de la sociologie de l'action*, Paris, Ellipses.
- Pavis, Patrice (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
- Pinhero, Tuca (metteur en scène) (s. d.), *Cortiços*, adaptation théâtrale de *O Cortiço* de Aluísio Azevedo, en ligne, [cialunalunera.com.br/espeticulos/corticis].

CHAPITRE 4

ENTENDRE DES VOIX DE L'OMBRE : QUELLE ÉCRITURE ?

MARIE-ASTRID LE THEULE

Dans les représentations des situations sociales que nous étudions, voulons-nous inclure les voix et les points de vue de certains ou de tous les participants ? Les sociologues sont nombreux à penser que, pour donner un compte rendu cohérent et crédible de la vie sociale, il faut considérer les significations que les acteurs sociaux donnent aux objets, aux autres personnes, à leurs propres activités et à celles des autres. Parler de significations, c'est parler de voix, car les significations émergent de l'interaction, laquelle consiste pour une grande part en échanges verbaux, les voix de gens en chair et en os qui se parlent. (Becker, 2009 p. 216)

Dans un monde où la performance et l'efficacité sont au cœur de notre société, où le langage des chiffres et la mesure de l'action sont présents, et où la valeur financière est une valeur centrale, comment faire pour entendre des voix de l'ombre, et avec quelle écriture ?

H. Becker nous dit l'importance, en recherche sociale, d'entendre plusieurs voix, d'écouter des « voix plurielles ». Mais, bien vite, il nous met en garde contre les voix que l'on écoute et qui sont déjà intégrées dans des hiérarchies. Il prend l'exemple des ouvriers que l'on écoute avec des questionnaires validés par la direction :

Nous n'avons peut-être pas besoin de chaque voix mais, si l'on veut raconter une histoire complète et convaincante, il en faut plus que quelques-unes, davantage en tout cas que la seule voix de l'auteur ou du chercheur omniscient.

Or, nous n'avons pas d'algorithme pour décider combien de voix inclure ou comment les choisir. Il existe, depuis longtemps, des solutions conventionnelles pour ce problème. Par exemple, on peut laisser les gens qui dirigent les organisations parler pour tous les autres. Le principe organisateur à la base de l'idée de hiérarchie est que, dans toute organisation hiérarchique, ceux qui sont au sommet de l'échelle en savent plus sur l'organisation, la comprennent mieux, et peuvent en parler avec plus d'autorité que leurs subordonnés. Rien ne nous oblige à croire cela, mais les gens qui analysent la société tombent souvent dans ce piège, ils donnent dans le jeu de la hiérarchie et acceptent celle qu'ils étudient. Ce faisant, pour la simple raison qu'ils deviennent des participants bien socialisés de l'organisation étudiée, ils acceptent cette théorie sur la façon dont la connaissance est distribuée. Il leur suffit alors d'obtenir la version des autorités au sommet et leur travail est fait. (Becker, 2009, p. 221)

H. Becker, pour sortir d'un format hors de la hiérarchie, nous montre qu'il existe d'autres formes d'écriture, voire de performance, qui peuvent être complétées par les photos, les films. Alors, quand ce sont des voix ou des actes qui ne sont pas dominants, quelle écriture ?

Nous avons choisi un terrain que nous avons écrit de plusieurs manières. Nous¹ avons été marqués par ce terrain ; il mettait en jeu la vie d'un homme, un directeur de théâtre et metteur en scène faisant une grève de la faim. Ce même homme jouait une pièce de théâtre tous les soirs mettant en scène ce qui se passait dans la réalité. Il faisait une grève de la faim pour que son théâtre conserve une subvention du ministère de la Culture et de la Mairie de Paris, ce théâtre pouvant alors continuer de fonctionner au-delà de son départ à la retraite et de la vente de ce théâtre. Nous avons donc voulu suivre son histoire jusqu'à la vente de ce théâtre en nous demandant comment cette grève était vécue en interne et, au-delà, comprendre le quotidien de ce théâtre si particulier, comprendre comment sont choisies les pièces et accueillis les acteurs, comment est géré et animé ce drôle de lieu.

Nous avons donc procédé à des interviews (directeur du théâtre, personnel administratif, metteur en scène, acteurs, public). Par ailleurs, nous avons été présents trois fois par semaine pendant un an, soit pour voir des spectacles ou encore les entrées et les sorties du théâtre, soit pour « traîner » au « café » dans ce théâtre afin de capter l'air du lieu. Nous avons filmé certaines interviews et certains moments du quotidien, le film étant prétexte à être présents, à faire partie du décor, du lieu.

Au cours de l'enquête, nous avons retranscrit les entretiens, tenu un carnet de notes et réalisé un court documentaire. Nous avouons avoir mis longtemps

1. Le travail de terrain a été réalisé avec Marie-Astrid Le Theule et Jean-Luc Moriceau.

pour rédiger l'étude de cas. En effet, comment écrire une telle histoire? Et puis, est-ce l'histoire du théâtre, celle du metteur en scène? Est-ce, sinon, l'histoire d'une grève de la faim? De plus, de quel point de vue décrire ce terrain? Ne raconter que les faits ou supposer d'être un personnage dans cette histoire, avec sa subjectivité? Nous avons décidé de partir de la grève de la faim et de tirer petit à petit tous les fils qui nous permettraient d'en savoir un peu plus sur la gestion de ce théâtre, sur les logiques qui guidaient les différentes personnes, sur la place des indicateurs chiffrés et des hommes qui les maniaient. Nous avons essayé de retranscrire notre parcours subjectif, en enrichissant et en croisant nos observations et les entretiens des faits (nombre de spectacles, comptes, bilan...) et des lectures.

Que voulait-il donner à entendre par cette grève de la faim et cette pièce de théâtre? «Le gestionnaire se rend-il compte de ce qu'il génère?», nous dira-t-il.

Quelle écriture pour retranscrire des actes forts, comme la mise en danger de sa vie? Plusieurs écritures ont existé au cours de ce terrain, soit une écriture de carnets et une écriture filmique: filmer la pièce de théâtre, filmer les entretiens pendant la grève de la faim. Des essais d'écriture ont été choisis, telles les listes de Georges Perec, la multiplicité des phrases de Raymond Queneau, la simplicité de l'écriture d'Howard Becker... Une pluralité d'écritures pour entendre des voix de l'ombre: que voulaient-elles nous dire? Abandon de formes d'écriture pour choisir une écriture non neutre donnant la possibilité au lecteur de comprendre les faiblesses de ce terrain et, peut-être, également pour y discuter le récit.

Dans ce chapitre, nous montrerons les différentes formes d'écriture envisagées, les raisons de nos abandons et les formes d'écriture choisies. Nos échecs d'écriture nous interrogent d'une part sur l'écriture objective, telle celle d'Annie Ernaux dans le *Journal du dehors*, d'autre part sur la disparition de ces voix minoritaires. Néanmoins, ces échecs nous amènent-ils non pas à entendre ces voix minoritaires, mais à les recevoir?

L'ÉCRITURE DU TERRAIN : UNE SECONDE VISITE ?

Les entretiens retranscrits, les carnets de voyage lus, les films revus, comment décrire le terrain? Cette tension entre collecte de données et écriture est abordée par Hughes:

Le chercheur, le groupe observé et l'audience intéressée par l'étude tendirent de plus en plus à se recouper et à fusionner. Le sociologue rendait compte dorénavant d'observations qu'ils avaient faites non pas comme un étranger à

part entière mais dans une certaine mesure en tant que membre d'un groupe, même si à l'évidence tout membre d'un groupe devient en quelque sorte un étranger dans l'acte même d'objectiver et de rendre compte de ses expériences.

La dialectique sans fin entre le rôle de membre qui participe et celui d'étranger qui observe et rend compte est au cœur du concept même de travail de terrain. Il est difficile de jouer les deux rôles en même temps. L'une des solutions consiste à les séparer dans le temps. (Hugues, 1996, p. 275)

Comment alors avoir cette distance nécessaire pour rendre compte? Comment rendre compte? Plusieurs possibilités étaient présentes, mais décrire les terrains à partir des entretiens en utilisant différentes catégories provenant du cadre théorique semblait la voie la plus sérieuse. Un problème surgit : nous avons fait énormément d'allers et retours entre la théorie et les terrains, la théorie nous aidant à comprendre les terrains, les terrains nous forçant à aller trouver d'autres théories. Dans ces travaux de recherche, le temps n'était pas linéaire, et remettait en cause, comme le souligne Becker (2002), la représentation que l'on se fait du chercheur :

Dans la sociologie contemporaine, une des représentations courantes voit le sociologue comme un brave scientifique (c'est à dessein que je n'emploie ici que le masculin, tant cette représentation est machiste) qui soumet ses théories à un test empirique crucial, et qui les rejette lorsqu'elles s'avèrent ne pas être à la hauteur du réel, lorsqu'il n'est pas possible de réfuter l'hypothèse zéro. Ragin en donne une image très différente, et que je trouve beaucoup plus juste : celle d'un sociologue engagé dans un « riche dialogue » entre les données et les idées. Cette représentation est beaucoup plus proche de l'activité scientifique telle que Blumer l'imaginait, et qui consiste à réfléchir aux possibilités que nous apporte une profonde familiarité avec un aspect précis du monde, à systématiser ces idées en relation aux types d'informations que l'on peut collecter, à vérifier ces idées à la lumière de ses informations, à gérer les inévitables décalages entre ce à quoi on s'attendait et ce que l'on a découvert en réfléchissant de nouveau aux possibilités et en collectant davantage d'informations, et ainsi de suite, en une illustration de la vision kuhnienne du progrès scientifique en général. (Becker, 2002, p. 117)

Quelle position de chercheur nous fallait-il adopter? Trois positions ont été envisagées : la position ou focalisation interne du chercheur qui écrit en se mettant dans la position d'un des acteurs en interne, la position externe du chercheur qui écrit en se mettant à l'extérieur de l'organisation et en décrivant exclusivement les faits ou les gestes, ou encore la position d'un narrateur « un peu omniscient », un peu chercheur, qui décrit l'organisation et les différents

comportements. Quelle que soit notre position de chercheur, le narrateur omniscient est présent. Comme le soulignent Elias (1993)² et Hughes (1996) :

Nous sommes dans une période d'énergie débordante, modérément solvables, nous nous tenons pour très savants, et au-dessus de tout soupçon en ce qui concerne nos motivations. [...] Je pense que ce désir de connaître toutes sortes de gens et de situations, sociales aussi bien que matérielles, est la marque de notre époque. Parfois en recueillant de l'information, nous agissons comme les agents des très riches, ou plutôt comme les agents de ceux qui détiennent le pouvoir et l'autorité, et qui contrôlent en partie la vie des gens. Ils disposent ainsi de nombreuses informations confidentielles. C'est comme si nous étions employés par les détenteurs de l'information pour recueillir de plus en plus d'informations qu'ils pourront utiliser à leurs propres fins. (Hughes, 1996, p. 310-311)

Un autre problème était : comment ne pas trahir ceux qui nous avaient donné l'information ? Ils nous avaient confié des éléments importants de leur vie. Il nous a été souvent rétorqué que personne ne lit un travail de recherche, mais le problème pour nous se situait ailleurs. Ils nous avaient donné de leur temps sans rien attendre en retour. Pour reprendre les mots de Hughes : « Nous sommes [...] très confiants ; nous qui sommes engagés dans le travail de terrain anthropologique et sociologique, nous devons préserver cette confiance à propos de l'information que nous détenons, et donc contribuer à entretenir la confiance du public envers ceux d'entre nous qui en jouissent déjà. » (Hughes, 1996, p. 310). Nous souhaitions être au plus proche de ce qu'ils nous avaient dit sans les trahir et en ne leur faisant pas prendre trop de risques.

Cela a été une autre difficulté. Comment nous était-il possible de comprendre beaucoup de choses en ne rencontrant les gens que quelques fois ? Comment raconter une « grande histoire » à l'écoute de quelques morceaux ? Nous avons imaginé un court instant que nous pourrions écrire à la place de celui qui est observé, nous demandant ce que le chercheur cherche et ce qu'il ferait de toute cette information, nous n'avons pas suivi l'idée d'écrire à la place de l'interviewé, mais avons choisi d'écrire en racontant des impressions, des faits, un mélange pour traduire une ambiance.

2. « Il est indispensable, pour comprendre le mode de fonctionnement des groupes humains, d'avoir accès aussi de l'intérieur à l'expérience que les hommes ont de leur propre groupe et des autres groupes ; or on ne peut le savoir sans participation et engagement actifs. Voici donc le problème auquel sont confrontés tous ceux qui étudient un aspect ou un autre des groupes humains : comment séparer, en évitant équivoque et contradiction, leurs deux fonctions, celle de participant et celle de chercheur ? Comment les sociologues, en tant que groupe professionnel, peuvent-ils garantir dans leur travail la domination incontestée de cette dernière fonction ? » (Elias, 1993, p. 29)

DE L'OULIPO AU JOURNAL DU DEHORS : TENTATIVES D'ÉCRITURE

Plusieurs essais de traduction des terrains ont été faits. Ils nous posaient chaque fois problème, nous obligeant à faire des allers et retours sur les terrains. Ces allers et retours ont tenté d'éclaircir certains points : certaines interviews ont été recommencées, les terrains ont été complétés par l'analyse de la presse, des courriels. Plus nous avançons, plus le terrain prit donc l'allure de cassettes. Le récit du terrain aurait pu être plus court, parfois moins répétitif. Cependant, nous souhaitions « répéter » ou écrire par des approches différentes pour traduire une perception et non une objectivité.

Les textes historiques, biographiques et ethnographiques s'efforcent de nous rapprocher davantage de l'expérience même. Leurs auteurs possèdent pour une part ce savoir plus détaillé et intime, et sont souvent d'avis que c'est l'essence de ce qui vaut la peine d'être connu, c'est ce qu'ils veulent faire partager à leurs lecteurs. Ils veulent nous faire connaître le quotidien des gens dans tous ses détails, leurs vêtements, combien ils ont souffert de la faim et du froid, leurs pratiques sexuelles, et, surtout, leurs pensées et leurs sentiments au long de ce vécu. Comment faire passer cela ? Pas simplement les faits bruts mais le monde intérieur des sujets, et surtout leurs émotions.

[...] Ces auteurs ne se satisfont pas du style universitaire courant, ils font flèche de tous les artifices littéraires qu'ils connaissent ou osent employer, pour attirer les lecteurs dans un univers éloigné dans le temps, l'espace ou par la culture. Ils reconstituent les pensées intimes des gens dont ils parlent. Ils font de la fiction, comme dans le « roman anthropologique » de Carter Wilson, *Crazy February* (1974). Ils jouent sur des voix multiples, matérialisées par différents caractères typographiques, comme dans le compte rendu de Richard et Sally Price sur le vécu des peuples pluriethniques du Surinam [...]. (Becker, 2009, p. 114-115)

Les tentatives d'écriture ont été des écritures pour essayer de faire ressentir l'intimité d'une situation et ses enjeux. Or, ces tentatives d'écriture nous ont amenés à écrire, par exemple, du point de vue de l'interviewé. L'encadré concernant ce type d'écriture semblait en 2003 décalé et hors propos. Dix ans plus tard, le contenu de cet encadré prend sens, nous y reviendrons.

Nous tentâmes tout d'abord d'écrire avec une écriture « objective » :

2 novembre 2003, je suis pourtant dans ce théâtre. J'assiste à la pièce, Subvention, écrite par Jean-Luc Jeener. Subvention raconte l'histoire d'un directeur de théâtre qui fait une grève de la faim pour protester contre la suppression de la subvention accordée à son théâtre. La pièce est un huis clos entre ce directeur, sa secrétaire et deux attachés culturels. L'un, le directeur de théâtre, défend son engagement théâtral, les autres, le ministère de la Culture et la Mairie, défendent la répartition des ressources financières, c'est-à-dire les subventions entre les différents théâtres selon le budget global imparti. La subvention, le budget et la grève de la faim sont au centre de cette pièce.

Mais, au sortir de la pièce, je me rends compte que Subvention est aussi l'histoire du théâtre Le Lucernaire lui-même et de son directeur Christian Le Guillochet. Deux jours plus tôt, lors de la première du spectacle, Christian Le Guillochet a entamé une grève de la faim suite au retrait de sa subvention par le ministère de la Culture. Une grève de la faim pour sauver son théâtre. Ce théâtre qu'il avait créé avec sa femme en 1968. Il souhaite maintenant prendre sa retraite et donc vendre le théâtre. Le vendre, le céder pour qu'il continue sur son envol et non pour qu'il se transforme en chaîne de restauration. Pourtant, sans information sur le nouvel acquéreur, appréciant peu la ligne artistique du théâtre et le budget des subventions étant limité, le ministère de la Culture n'a pas souhaité reconduire la subvention.

Ce lieu n'est pas un lieu comme les autres. Pour ses 1 500 m² dans un arrondissement prestigieux, ce qui est évalué à 7 millions d'euros, des chaînes de restauration ou d'alimentation se sont portées acquéreuses. Économiquement, vendre ce théâtre serait une affaire en or pour tous : d'une part, Christian Le Guillochet serait à l'abri financièrement et d'autre part le ministère de la Culture n'aurait pas besoin de continuer à lui attribuer une subvention. Mais le directeur refusera ces offres ; il souhaite que Le Lucernaire reste un théâtre. Comment se fait-il, alors, qu'un directeur de théâtre mette sa vie en danger pour une subvention et comment se fait-il qu'un autre directeur de théâtre mette cet acte en scène ?

Puis, nous avons fait une expérience à la Georges Perec en proposant diverses manières de retranscrire le début d'un entretien avec ce directeur de théâtre :

Un directeur de théâtre nous reçoit. Nous lui posons des questions. Il nous répond.

Un directeur de théâtre dans son théâtre nous accueille. Ses mains, son visage s'amenuisent. Sa vie, c'est son théâtre.

Un directeur de théâtre dans son théâtre est là. Il nous attend. Son théâtre, c'est sa vie, c'est un cri d'amour.

Un théâtre sans théâtre, un cri d'amour sans amour, c'est pas possible. Alors, cet homme de 70 ans est à son sixième jour de grève de la faim pour que son théâtre reste un théâtre et que ce cri d'amour soit toujours de l'amour.

Assis derrière son bureau, pull violet en V, cheveux blancs, son petit chien à sa droite, des dossiers sur la table, un directeur de théâtre nous attend...

Assis derrière son bureau, l'air lassé, un homme de 75 ans, au regard fatigué, nous attend.

Puis, nous avons essayé d'écrire ce terrain du point de vue de l'interviewé :

« Je suis à mon sixième jour de la grève. Vous êtes entre les journalistes de Libé et du Monde. Vous arrivez, je suis glacial, je suis fatigué. Ça ne vous effraie pas. Vous cherchez les mots, des mots apaisants et vous expliquez pourquoi vous êtes là. Vous me cherchez, vous tâtonnez. Mais vous me cherchez, je me déglace, ça me réchauffe. Alors, timidement vous sortez votre caméra. Il fait très chaud dans le bureau. Vous n'avez pas retiré votre manteau. Vous ne savez pas filmer, mais j'aime quelque chose alors je vous donne, je vous donne ce pourquoi je fais une grève de la faim et vous l'acceptez. »

Enfin, nous avons écrit ce terrain avec une écriture intime :

Lundi 3 novembre 2003 : Nous téléphonons au théâtre du Lucernaire. Nous demandons un rendez-vous avec le Directeur, on nous indique qu'il est très pris. On nous passe Christian Le Guillochet, il nous donne rendez-vous le lendemain, jeudi 4 novembre 2003 à 10 heures. Il nous prévient que les rendez-vous se succèdent auprès des journalistes [...]

Ce mardi 4 novembre 2003, 10 heures, nous sommes au premier étage du théâtre dans son bureau. C'est son sixième jour de grève de la faim. Il porte un pull violet. Il a le visage un peu émacié. Il nous accueille, nous lui demandons l'autorisation de pouvoir filmer l'interview. Il accepte. Il va chercher une chaise, il attend que nous nous installions, que nous nous asseyions, que nous mettions la caméra en marche, il est derrière son bureau, derrière des piles de papiers.

Il est assis tranquillement. Jean-Luc pose des questions. À la première question, la première réponse est précise et articulée. À la deuxième question, il s'anime les gestes, les mains, le regard. Ses réponses sont très articulées, et percutantes. Il nous explique les raisons de cet acte, il nous explique le contexte, le téléphone sonne : le quotidien, un problème... il nous dit que c'est sa femme, qu'elle est très malade.

Les réponses sont très vivantes. Je suis troublée, j'ai gardé mon manteau, je n'ai pas osé l'enlever, je tourne. J'imagine qu'il sait que je ne sais pas tourner, il ne me le fait pas sentir. Jean-Luc continue à poser ses questions. Il nous donne, il nous donne comme une lucidité de trop grande fatigue et nous prenons. L'interview se termine, je suis K.O., gênée d'avoir filmé quelqu'un qui fait une grève de la faim, gênée d'avoir manqué, peut-être sûrement, de respect.

Je suis K.O., car dans un discours construit où les idées s'enchaînent, il articule ce qui a soutenu sa vie, ce qui fait sens et il l'articule avec la gestion.

Et là, cet homme de soixante-dix ans, acteur, créateur et directeur de théâtre nous transmet un cours de gestion lié au sens. Et d'emblée, il se pose la question et il nous pose la question « est-ce qu'un gestionnaire se rend compte de ce qu'il génère ? » L'entretien se termine. Nous lui avons promis de ne pas être trop longs. L'entretien a duré une heure.

Son petit chien Fifi bouge. Nous lui demandons l'autorisation de nous servir de cet entretien. Il nous dit que nous pouvons en faire ce que nous souhaitons. Il ne contrôle pas. Il nous donne la possibilité d'accéder à toutes les informations comptables, à rencontrer les différentes personnes du théâtre. Nous pourrions filmer tout ce que nous souhaitons. Je sais que l'accès complet à un terrain est rare. Je suis surprise qu'il nous autorise à filmer, il sait notre amateurisme. Je comprendrai plus tard. (Carnet de notes, 4 novembre 2003)

De toutes ces écritures, la plus objective semble être la plus confortable. Un leurre? À travers ces essais d'écriture, nous avons compris que notre attitude était similaire à celle d'Annie Ernaux dans le *Journal du dehors*.

Pourquoi je raconte, décris, cette scène, comme d'autres qui figurent dans ces pages. Qu'est-ce que je cherche à toute force dans la réalité? Le sens? Souvent, mais pas toujours, par habitude intellectuelle (apprise) de ne pas s'abandonner seulement à la sensation : la « mettre au-dessus de soi ». Ou bien, noter les gestes, les attitudes, les paroles de gens que je rencontre me donne l'illusion d'être proche d'eux. Je ne leur parle pas, je les regarde et les écoute seulement. Mais l'émotion qu'ils me laissent est une chose réelle. Peut-être que je cherche quelque chose sur moi à travers eux, leurs façons de se tenir, leurs conversations. (Souvent, pourquoi ne suis-je pas cette femme? Assise devant moi dans le métro, etc.) (Ernaux, 1993)

La façon de décrire un terrain est révélatrice du chercheur, nous dit-elle. Alors qu'Annie Ernaux s'attache à avoir une écriture distanciée, appelant son journal *Le journal du dehors*, elle nous fait sentir et découvrir que dans le choix de ce qu'elle décrit, elle parle d'elle-même. Ce que nous fait découvrir Annie Ernaux ne conteste-t-il pas l'écriture objective? Même dans l'écriture la plus distanciée, l'écriture est-elle révélatrice de l'écrivain et du chercheur? Nous sommes aux aguets, nous commençons à entrevoir, dans la recherche de cette multiplicité d'écriture, des pistes : lesquelles?

ENTENDRE LA VOIX DE L'AUTRE ET LA RESTITUER AU LECTEUR : ÉCHEC ?

Si l'on veut que les lecteurs éprouvent le vécu véritable des sujets étudiés, ces efforts ont tous un défaut irrémédiable. En définitive, ils ne donnent aux usagers que ce qu'ils peuvent apprendre en lisant chez eux dans leur fauteuil. Les usagers ne font pas l'expérience de ce qu'ont vécu les gens décrits dans l'ouvrage. Le lecteur ne peut pas voir ce que les sujets ont vu, il ne peut que l'imaginer sur la base d'une description verbale. (Becker, 2009, p. 114-115)

En fait, nous nous sommes rendu compte, *a posteriori*, que le metteur en scène se trouvait dans la même difficulté que nous : faire entendre une voix minoritaire. Il fait donc une grève de la faim, ce n'est pas seulement sa voix, mais c'est parler avec son corps. Cela est insuffisant. Il n'est pas entendu. Une représentation théâtrale est alors mise en place, une autre façon d'avoir une voix. Il joue un directeur de théâtre qui fait une grève de la faim et qui négocie son budget avec le ministère. Ce directeur sait que sa voix ne sera pas entendue, et c'est pourquoi il utilise lui-même d'autres procédés, dont l'art théâtral. Au cours de la pièce, les différentes voix sont représentées pour

que le public et le ministère entendent, et peut-être écoutent. Voici un extrait de la pièce :

LE DIRECTEUR. – Écoutez, madame, si mon théâtre était rentable, on ne demanderait pas à nos concitoyens de donner un peu de leurs impôts pour nous permettre d'exister, aucun théâtre n'est rentable, ils sont tous aidés par les collectivités. Je vous ferai remarquer d'ailleurs que l'Opéra, qui reçoit d'énormes subventions, pratique un prix des places que mon gros salaire de directeur d'une petite salle ne me permettrait pas de m'offrir...

S. – Vous n'êtes pas l'Opéra !

LE DIRECTEUR. – Ah non, heureusement ! Cela dit, moi je n'ai rien contre l'Opéra, ni contre la Comédie-Française, mais il faut bien dans ce pays qu'il y ait des petits lieux d'art et d'essai de création dont le directeur ne soit pas forcément issu des écoles. Si ce n'est pas le cas, il faut le dire clairement. Moi je trouve que la politique est une chose sérieuse et on se battra...

Comme l'écrit Becker en citant Bakhtine, le metteur en scène dans la pièce de théâtre fait « dialogiser » les différents acteurs. Il fait entendre différentes voix.

Mikhail Bakhtine a insisté sur la nécessité de ne pas se limiter à une voix dotée de l'autorité d'un auteur (il identifiait celle-ci à la forme épique et à une société hiérarchique stable). Il a proposé les idées de multivocalité et de prose dialogique (pour autant que je sache, il est d'ailleurs l'inventeur de ces termes). Il a élaboré ces notions pour dire quelque chose qui lui paraissait important sur les romans – il voulait louer Dickens d'avoir permis aux voix si nombreuses de tant de gens différents de parler dans ses livres – mais l'idée peut être appliquée sur un terrain nouveau sans la déformer.

Voici comment Bakhtine explique cette idée dans *The Dialogic Imagination* (1981) : « un mot, un discours, une langue ou une culture sont “dialogisés” lorsqu'ils sont relativisés, dépriviliégiés, lorsqu'ils sont conscients que plusieurs définitions sont en compétition pour les mêmes choses. Une langue non dialogisée prétend à l'autorité, à l'absolutisme. » (Becker, 2009, p. 217-218)

En écoutant et en tentant de restituer la voix de l'autre, on risque d'imposer une autre voix : la sienne. Nous avons un temps abandonné ces différentes formes d'écriture, retournant à une écriture qui se veut objective, plus facilement acceptable dans le monde académique. Néanmoins, en déroulant les ficelles de ce terrain démarré à la suite de la grève de la faim, nous avons abouti à une phrase qui nous accompagne toujours : « Est-ce que le gestionnaire se rend compte de ce qu'il génère ? » Les différents essais de formes d'écriture de la grève de la faim et de sa représentation théâtrale nous ont permis de mieux entendre ce que ce metteur en scène disait par cet acte. Voici une courte synthèse de ce terrain, objective ou, plus exactement, répondant à la norme.

RETOUR À UNE ÉCRITURE « OBJECTIVE » : UNE NORME ?

Ce théâtre, c'est l'exemple d'un théâtre des premières fois. C'est un lieu où la relation entre monde de l'art et monde de la gestion alterne entre complicité et concurrence. Pendant un temps la sensibilité artistique et la gestion étaient complices pour « lancer » les jeunes auteurs et acteurs, ou les pièces réputées plus difficiles. La gestion se réinventait pour rendre possibles les projets artistiques.

Ce cas met en évidence le rôle essentiel et difficile du passeur de création. Il n'est pas seulement celui qui fait connaître, celui qui met en contact différents mondes, il n'est pas qu'un entremetteur ; il est celui qui doit rendre possibles les projets en parlant le langage et en étant ambassadeur dans les deux mondes à la fois. Ici, le passeur, pour réussir son rôle, devait non seulement être sensible à l'écriture d'une pièce, à la mise en scène d'un texte, mais aussi être capable de gérer le lieu, de faire fonctionner les deux mondes en complicité.

La gestion réclamait que les comptes soient en équilibre, mais en même temps elle apportait toute sa plasticité pour rendre possibles les projets souhaités. Au lieu d'imposer des pièces comiques ou classiques afin de s'assurer d'un public suffisant, elle accompagnait le pari des auteurs à textes et des jeunes talents. Pour rendre cela possible, il a fallu trouver des arrangements économiques : par exemple, organisation des horaires pour jouer plusieurs pièces le même soir, mobilisation forte de l'équipe, partage des risques avec les acteurs et les auteurs (les recettes sont partagées 50-50, et ils ont accès aux salles de répétition).

Mais il s'agit de bien plus que de quelques arrangements. L'engagement, pour les jeunes artistes ou ceux qui tentent des choses difficiles, est poussé au maximum. De la façon la plus évidente, lorsque le théâtre s'engage pour une pièce, il continue de la présenter plusieurs mois, éventuellement, pour lui laisser tout le temps pour conquérir son public. Le théâtre promeut ces jeunes talents ou ces artistes qui ont du mal à se faire accepter dans les autres circuits, tout en sachant qu'ensuite, ayant obtenu la reconnaissance recherchée, ils continueront dans d'autres lieux. Le bénéfice en est pour la société, pour l'« intelligence », pour la sensibilité, pour la démocratie, et pour la réputation du théâtre. Tout ce qu'une gestion stricte par les résultats ne permettrait pas. Tout ce qu'une gestion stricte par les résultats aurait étouffé, emportant dans sa « fin » l'existence même du théâtre. Si le bénéfice en est pour la société et pour la culture, l'État a tout intérêt à aider, par l'intermédiaire de subventions, ce genre de lieux.

Mais la logique économique, de complice, a voulu redevenir maître. Lorsque le directeur du théâtre a annoncé qu'il souhaitait vendre l'établissement, la subvention a été retirée. Même en réduisant tous les coûts, le théâtre ne pouvait poursuivre son projet. Or, la logique économique n'était pas la seule en jeu. Dans toute cette affaire, monde de l'art et monde économique sont continuellement interpénétrés; le discours dominant, le seul à être légitime, le seul jeu de langage dans lequel les négociations étaient possibles, était économique. Le directeur a entamé une grève de la faim. Acte irrationnel, appel au secours, cri d'amour... Cela déplaçait tout le dialogue vers cet autre de l'économique, cet univers indiscutable, qui est pourtant l'enjeu même de ce bras de fer. D'un coup entraient en jeu de nombreuses autres parties prenantes (spectateurs, journalistes, autres auteurs et directeurs...) parlant sur un autre terrain que celui des budgets publics, alors le rapport de force s'est inversé.

De bout en bout, dans ce cas, ni l'argent ni la gestion n'était une fin en soi. Un autre système de valeurs les concurrençait sans les renier, les invitant cependant à marcher main dans la main. On pense souvent que la gestion est un outil portant en soi sa propre logique et sa propre finalité. L'organisation doit être gérée pour survivre et prospérer, ce qui se ramène à une question de rentabilité. On place alors les outils de gestion dans ce but, ou dans un but de stratégie qui est, en dernier ressort, justifiée par les bénéfices économiques. Mais même si elle s'enferme dans sa logique, si elle n'est plus la complice mais la dirigeante, la gestion a un impact majeur sur la création. En général, elle l'oriente vers le moins incertain, vers le moins créatif. Le gestionnaire se rend-il compte de ce qu'il génère ?

Le directeur fait une grève de la faim, met en scène une pièce de théâtre où lui-même fait une grève de la faim, pour que le public entende, que le ministère écoute. Pour dire quoi ? Lui-même adopte plusieurs formes d'expression, d'écriture, pour faire comprendre quelque chose de différent. C'est-à-dire que le metteur en scène met son corps dans sa lutte, est obligé de mettre son corps également en scène, situation extrême par rapport à un discours dominant. Est-ce pour cela qu'il est entendu ? Il a gagné. Ce metteur en scène avait déjà compris que sa lutte était déjà prise dans une hiérarchie. Et lorsque nous, nous essayons de le réécrire, cela ne peut pas entrer dans un format universitaire, car on attend que le lecteur soit touché. Cela ne fait rien. Et on raconte, en tant que chercheur, qu'il y a une hostilité... ce qui est normal, puisque c'est une voix de contestation. Échec.

LA VOIX ET L'IMAGE MANQUANTES

Nous avons essayé plusieurs formes d'écriture pour la recherche. Nous avons tenté de dépasser les phrases dites pour restituer le dire dans toutes ses dimensions, son épaisseur, son contexte, son histoire. Ce fut un échec, car cela ne correspond pas aux normes universitaires. On ne peut réussir en faisant fi de ces normes. Nous avons appris une chose, importante et attristante, au cours de cette réflexion sur les voix minoritaires, c'est qu'elles ont tendance à disparaître. Comme dans le roman de J. Otsuka *Certains n'avaient jamais vu la mer*: au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, l'auteure raconte la vie des Japonais aux États-Unis dans les camps. Elle utilise comme écriture le « nous polyphonique ». Malgré ce « nous polyphonique », la voix de ces Japonais disparaît, puis les corps disparaissent, puis l'oubli est là.

Alors, est-ce un échec total? En termes d'écriture, c'est un échec total, et pourtant nous entendons encore la voix d'un homme de 70 ans au troisième jour de sa grève de la faim nous raconter au milieu de l'entretien un dialogue avec Eugène Ionesco, son ami: « Eugène, tu te souviens... »

Ionesco: Christian, c'est plein.

Le directeur: C'est plein, oui, Eugène, c'est plein, on a du pot, oui.

Ionesco: Quand on a créé la pièce, il n'y a pas si longtemps, on a eu quatre personnes par jour pendant deux mois, en moyenne.

Le directeur: C'est pas beaucoup.

Ionesco: Non, et puis le troisième mois il n'y en avait plus que trois.

Le directeur: C'est une grosse chute, hein, c'est 25 % en moins

Ionesco: Ah non, c'est pas une grosse chute; c'était ma femme, qui était malade, qui ne pouvait pas venir.

En 2003, le directeur du théâtre commente:

Est-ce qu'on devait ne pas faire Ionesco? Sur le plan économique, c'était une erreur fondamentale. Sur le plan économique, ça s'avérait un investissement considérable, car ça a rapporté beaucoup d'argent à l'État avec les taxes, avec les ventes à l'étranger... Donc, à un moment déterminé une chose a une certaine valeur, à un autre moment elle a une autre valeur. C'est ça que ne comprennent pas ceux qui dirigent les choses. Ils ne comprennent pas que la valeur instantanée n'est pas la même que la valeur future, et voilà, c'est tout.

Nous l'entendons encore, nous avons compris que la valeur financière n'est pas une valeur intrinsèque à l'objet, à une œuvre. Nous comprenons que la valeur à court terme peut être différente de la valeur à long terme. Quelquefois, la valeur à court terme peut être nulle et la valeur à long terme, très

forte. Pourtant, dans un monde où la gestion par les chiffres est importante, présentée comme neutre et objective, nous comprenons que la gestion par les chiffres résulte de conventions, la valeur est construite par le « monde » qui porte cet objet (Becker, 1988). Comme le souligne Desrosières (2008), quantifier monétairement c'est convenir, puis mesurer. Alors, lorsque nous entendons et écoutons cette voix de contestation, l'histoire d'Eugène (Ionesco) demeure et d'autres portes s'ouvrent. C'est Jérôme Lindon (éditeur des éditions de Minuit) publiant Samuel Beckett (alors qu'aucun autre éditeur ne voulait le publier), puis publiant les auteurs du nouveau roman. C'est Christian Bourgois (éditeur des éditions Bourgois) publiant Fernando Pessoa et Boris Vian... Nous entendons.

Pour conclure, dans les voix polyphoniques, on écoute des voix, c'est insuffisant. On écoute des corps, c'est insuffisant. On assiste à des performances, c'est insuffisant... Nous avons compris *a posteriori* que les voix minoritaires disparaissent comme dans le roman d'Otsuka... Les corps, les voix, tout disparaît. Et pourtant, le livre d'Otsuka est au programme d'histoire aux États-Unis pour la préparation de l'équivalent du baccalauréat français. Nous passons devant Le Lucernaire, le café est rempli, la programmation est riche, des sourires sont présents... Plus de traces de cette histoire... Et pourtant, comme dans l'encadré où il est écrit : « Vous n'avez pas retiré votre manteau. Vous ne savez pas filmer, mais j'aime quelque chose alors je vous donne, je vous donne ce pourquoi je fais une grève de la faim et vous l'acceptez. » Le réalisateur Rithy Panh, dans son film *l'Image manquante*, nous dit : « Je fabrique cette image. Je la regarde. Je la chéris. Je la tiens dans ma main comme un visage aimé. Et cette image manquante, maintenant je vous la donne, pour qu'elle ne cesse pas de nous chercher. » Cette voix de contestation minoritaire, nous l'avons reçue, et elle revit autrement.

RÉFÉRENCES

- Becker, Howard Saul (2009), *Comment parler de la société*, Paris, La Découverte.
- Becker, Howard Saul (2002), *Les ficelles du métier*, Paris, La Découverte (coll. Repères).
- Becker, Howard Saul (1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- Becker, Howard Saul et Daniel Cefaï (2013), *Relire la sociologie de Chicago*, cycle de conférences à l'École des hautes études en sciences sociales, Paris.
- Becker, Howard Saul et Robert Faulkner (2013), *Thinking Together: An E-Mail Exchange and All That Jazz*, Los Angeles, USC Annenberg Press.
- Depardon, Raymond (2006), *La ferme du Garet*, Arles, Actes Sud.

- Desrosières, Alain, (2008), *Gouverner par les nombres*, Paris, Éditions Presses des Mines.
- Elias, Norbert, (1993), *Engagement et distanciation*, Paris, Éditions Arthème Fayard
- Ernaux, Annie (1993), *Le journal du dehors*, Paris, Folio.
- Hughes, Everett Cherrington (1996), *Le regard sociologique*, Paris, Éditions de l'EHESS.
- Otsuka, Julie (2011), *Certaines n'avaient jamais vu la mer*, Paris, Éditions Libella
- Perec, Georges et Robert Bober (1995), *Récits d'Ellis Island: histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L.
- Perec, Georges (1996), *L'infra-ordinaire*, Paris, Éditions du Seuil.

PARTIE 2

L'ART DE CONSTRUIRE UN SENS QUI MENACE DE SE DÉCONSTRUIRE

CHAPITRE 5

KARL WEICK: LE SENS AU BORD DU CHAOS

JEAN-LUC MORICEAU

Surgit une variation dans le champ des études sur les organisations. Un livre paraît en 1969, un livre qui utilise d'autres mots, d'autres schémas que ceux auxquels nous étions alors habitués. Alors que le monde de la stratégie et du leadership s'interroge sur la décision, celle-ci nous est dépeinte comme subordonnée à tout un ensemble de mécanismes étonnants de construction du sens, et presque conditionnée par eux. Alors que la vogue est aux études de contingence, qui postulent que les organisations doivent s'adapter à leur environnement, celui-ci serait en partie produit par ces mêmes mécanismes. Lorsque le sérieux est d'étudier les structures profondes, globales, nous voici plutôt à l'écoute des petites dynamiques locales qui font et défont les organisations. Et puis le sens lui-même serait moins ce qui guide les plans et stratégies que ce qu'on (se) raconte juste après avoir agi. Enfin, le livre nous raconte toute une série d'histoires énigmatiques comme autant de devinettes, dont il est bien difficile de tirer une vue d'ensemble. Pour plusieurs d'entre nous, ce livre ne se conformait pas à nos schémas mentaux, à nos convictions profondes d'alors ; il ne correspondait pas à nos mots-clés, il ne nous citait pas, il n'était pas cité. Ce livre est largement resté inaperçu.

Si l'on avait dû à ce moment attribuer du sens à cette sortie, nous aurions été bien perplexes : un auteur aux intuitions pénétrantes, un marginal qui le restera toujours, un révolutionnaire un peu trop libéral, un hippie fumeur de cannabis ? Plusieurs voix pourraient nous dire quel sens lui donner, sans que l'on puisse alors le discriminer. Pour la plupart, il était plurivoque. Il n'en va plus de même lors de la sortie de la deuxième édition de *The Social Psychology of Organizing*. L'auteur a publié des articles dans d'excellentes revues,

l'interactionnisme symbolique a gagné ses lettres de noblesse, et la présence croissante de la cybernétique nous habitue aux boucles de rétroaction. Cette deuxième édition peut être interprétée comme celle d'un livre à connaître, et nous serons progressivement de plus en plus nombreux à agir de la sorte, le citant, le critiquant ou nous le réappropriant. Nous attribuons un sens à cette sortie, la mettons dans une certaine catégorie avec l'étiquette appropriée, et nous nous comportons en fonction de cette étiquette. Si l'on prend justement le vocabulaire de ce livre, nous dirons que nous l'avons « énéacté ».

Mais ce n'est pas seulement en le lisant que je vais me faire une idée du sens de ce livre. Je vais partir à la recherche d'indices, écouter les histoires que les collègues rapportent à son sujet, observer comment ils vont s'en emparer pour leurs propres travaux. Et eux-mêmes vont sûrement faire de même vis-à-vis de moi. Il y aura sans doute différents tours d'ajustements mutuels. Un sens va être sélectionné, on lui attribuera une place, une catégorie, une valeur, on apprendra à en parler et à se comporter collectivement vis-à-vis de lui. Et lorsque paraîtra un autre livre sur un sujet proche, ou lorsque nous devons étudier une situation, ce livre et les autres publications de l'auteur, et ceux de ses commentateurs, vont nous servir comme un répertoire de théories et de stratégies pour donner du sens à ce que nous observons.

Cette activité par laquelle nous donnons du sens à une œuvre ou à un événement et nous ajustons mutuellement pour en construire ensemble une interprétation est ce qui fait de nous une organisation, l'organisation de ceux qui étudient les organisations. Une organisation qui est constamment en train de se faire et de se défaire autour de ces mécanismes de création du sens. Plus généralement, vouloir « faire sens » de ce qui arrive est notre principal moteur, la sève principale qui anime nos organisations, ce qui conduit nos interactions, ce qui fait que nous continuons à avancer. Ces ententes et mésententes autour de la création du sens sont ce qui crée les catastrophes et les résiliences, les réussites, les alliances, les ressentiments, les improvisations, le changement, la sécurité. C'est en tout cas la conviction qui irrigue les travaux de Karl Weick, et qui place la construction du sens, le *sensemaking*, au cœur de la théorie des organisations.

Mais le sens dont il s'agit ici ne revêt pas une signification existentielle, pas plus qu'il n'est le bon sens ou le sens commun. Il a une portée pragmatique : le sens, c'est ce qui nous permet de continuer à agir, ce qui permet à l'organisation de faire corps. Ici, sens et action sont les deux faces d'une même dynamique. L'individu n'a pas d'abord à s'assurer du sens de la situation pour définir comment agir. Il est toujours déjà pris dans une interaction avec les autres ; il observe leurs comportements, répond à ceux-ci, qui eux-mêmes

répondent à ses propres comportements, et ce faisant construisent et déconstruisent le sens partiel de ce qui se passe. Il leur faut assez de sens pour pouvoir continuer à agir. Le sens défini, formulé, étiqueté ne viendra qu'après, dans une formulation *a posteriori*. On se souvient de la célèbre analyse de l'incendie de Mann Gulch (Weick, 1993). Lorsque, d'un coup, les flammes ont traversé la rivière et se dirigent sur cette escouade de pompiers, est pulvérisée en un instant la croyance partagée que le feu était un feu maîtrisable, un « feu de 10 heures ». Plus rien ne semble faire sens, il leur est impossible de « faire récit » de ce qui arrive (Laroche, 2003). Le sens se délite, l'organisation s'effondre. Ils ne savent plus que faire. Sans capacité à faire sens, l'action collective s'arrête, il n'y a plus que des individus désemparés, le pouvoir en commun s'amenuise. Ne s'en sortiront que celui qui aura su rattacher la situation à un répertoire de réponses connues, ou les deux qui auront conservé un minimum d'organisation entre eux.

Cette conception pragmatiste du sens pourrait troubler ceux qui recherchent *le sens*. En effet, Weick se réfère explicitement à William James pour affirmer que ce sont les mêmes acteurs qui créent la situation et qui essaient de l'interpréter (cf. par exemple Weick, 2010). Le sens est tout autant projeté (avec son lot d'intérêts, de postulats...) qu'il est déchiffré. Nous sommes en même temps les metteurs en scène¹, les acteurs et les spectateurs de la même pièce, et cette pièce est ce que nous appelons l'organisation. Et une telle position est source de possibilités et de créativité tout comme de dangers. Car si dans l'univers de Weick les prophéties sont autoréalisatrices, une série de microévénements peut bien compromettre les plans les mieux élaborés. Le sens conçu comme mise en scène et mise en acte peut emmener l'organisation vers des stratégies sans précédent, créant à la fois le produit, le marché et les usages, comme Polaroid avec ses appareils photo (Daft et Weick, 1984). Il peut permettre de remettre en scène la situation, reconnectant l'expérience vécue par les membres de l'organisation avec de nouvelles catégories et de nouveaux concepts, afin de réussir un changement d'organisation (Weick, 2011). Mais il peut aussi rendre l'organisation aveugle aux dangers qui la menacent, et être ainsi à l'origine de grandes catastrophes. Par exemple, les opérateurs de l'usine de Bhopal (Weick, 2010) ne pouvaient interpréter l'odeur qui s'échappait comme étant de l'isocyanate de méthyle, tout dans la pensée qu'une usine qui ne fonctionnait pas ne pouvait avoir de telles fuites. Ils maintenaient leur première interprétation que l'odeur venait de l'insecticide qu'ils diffusaient. Ils n'ont ainsi pas donné l'alerte à temps, alors qu'elle aurait pu éviter le désastre. Il en est allé de même avec les navettes Challenger et

1. La conception de l'enaction comme mise en scène a été proposée par G. Koenig (1987).

Columbia (Weick, 1997, 2011). Chaque fois les signaux qui auraient pu indiquer que quelque chose ne se passait pas comme prévu ont été interprétés dans un autre cadre de référence. Ce que Weick interprète, en suivant Pierce, comme un problème d'abduction.

C'est ainsi que pour être interprété, surtout collectivement, le flux de l'expérience doit être transformé sous forme de mots, d'histoires ou de pressentiments (*hunches*), mais ces étiquettes qui permettent de classer et de communiquer cette expérience sont aussi ce qui nous en éloigne. C'est ce qui permet l'efficacité et la cohérence, mais qui peut nous empêcher de voir ce qui ne rentre pas dans cette interprétation commune. C'est toute la force de son concept d'énaction, à la fois interprétation et action, à la fois action et passion. Varela et ses collaborateurs, partant d'une tout autre tradition (la phénoménologie), donneront à ce concept un sens voisin, mais pareillement à la lisière des systèmes ouverts et des systèmes clos, tout en lui ajoutant une inscription corporelle et une signification éthique (Varela, Thompson et Rosch, 1996).

Mais s'il y joue un rôle central, le concept d'énaction n'est pas pour Weick le tout de la fabrication du sens. L'organisation n'est pas seulement le produit de la fabrique du sens, elle en est également le cadre contraignant, voire la source. Le sens ne se forme pas dans un sous-univers idéaliste avant de voir comment il pourrait être appliqué à la situation. Non, les rôles, les règles, les procédures ou scripts forment autant d'horizons d'attente du sens, mais aussi contraignent les interactions au sein desquelles le sens s'élabore. Et le sens se forme dans l'action, au milieu de la matière et des machines, dans les échanges de parole, ou en réponse à quelques signes. Les individus ne sont donc pas dans l'organisation. Ils sont pris par elle, et en retour ils la construisent et la déconstruisent sans arrêt, la tissent et l'effilochent. L'organisation n'est pas un niveau qui se superpose aux individus, elle est la résultante de leurs actions et du sens emboîtés, et elle est aussi ce qui emboîte et verrouille les actions. Néanmoins, les individus ont toujours besoin de sens pour interagir, pour tisser l'organisation, pour la laisser leur confier des places et des signes. Le sens est comme le ballon qui fait courir, s'allier et se disputer les joueurs. Sans ballon, le jeu s'arrête, et les joueurs ne savent plus très bien ce qu'ils sont.

Il est pourtant difficile de préciser ce qu'est le *sensemaking* pour Weick. Il en donne une palette de définitions. À nous d'en faire sens, ou plutôt, à nous de le faire fonctionner adéquatement dans les situations que nous analysons. Il en livrait déjà en 1979 une recette : « Comment puis-je savoir ce que je pense tant que je ne vois pas ce que je dis ?²² » (Weick, 1979, p. 133). Pour lui, le sens

2. Notre traduction, de même que pour toutes les autres citations.

ne précède pas l'action ; il s'invente dans l'action, ou même il vient juste après elle, il apparaît dans ce qu'on en dit, lorsque l'action est relevée par des mots. « La fabrication du sens comprend le développement continu et rétrospectif d'images plausibles qui rationalisent ce que les gens font. » (Weick, Sutcliffe et Obstfeld, 2005, p. 409) Ou encore, citant Taylor et Van Every : « La fabrication du sens est une station sur la route menant à un système d'actions coordonnées construit consensuellement [...] [À cette station, les circonstances] sont transformées en une situation qui est comprise explicitement sous forme de mots et qui sert de tremplin à l'action. » (*loc. cit.*)

Dans cet article de 2005, il affirme le rôle central de la fabrication du sens dans la détermination du comportement humain, formant et contraignant tant l'action que l'identité. En effet, selon lui, la question : « Que signifie cet événement ? » est immédiatement suivie par : « Et que dois-je faire alors ? » Le sens, d'un coup, n'est pas seulement une représentation ; il est forcé à l'existence, il est ce qui va nous faire continuer d'agir, ce qui va nous donner la sensation de rester en contact avec le flot de l'expérience. Dans le flot continu et chaotique de l'expérience, la fabrique du sens commence lorsque nous remarquons et associons certains éléments, et que nous en mettons d'autres entre parenthèses. Elle se poursuit par le classement de ces éléments remarquables dans des catégories, leur apposant des étiquettes. Le sens est une présomption, c'est-à-dire à la fois une hypothèse, mais aussi ce que nous mettons en amont de notre façon d'agir (pensons à la présomption d'innocence) et en même temps une suffisance, cette assurance que nous pensons avoir raison sur le sens. Mais la fabrique du sens est au même moment sociale et systémique, car tout un ensemble d'autres acteurs y participent directement ou indirectement : nos interprétations et nos comportements s'emboîtent dans ceux des autres, s'entraînant et se verrouillant mutuellement. Fabrication du sens et fabrication de l'organisation s'entraînent l'une l'autre dans un même mouvement, elles sont les deux faces d'une même pièce. Et ce même mouvement embarque en même temps notre identité. Car si notre propre conception de qui nous sommes influence nos énonciations et nos interprétations, cette conception est avant tout influencée par ce que les autres font de ce que nous disons et faisons.

Que penser de cette approche de la fabrication du sens ? Weick ne défend que rarement son système d'interprétation, il préfère l'appliquer à des cas les plus divers pour en montrer la puissance et le pouvoir d'élucidation. Les textes les plus systématiques ou proposant des recettes pour managers sont probablement les moins convaincants (par exemple Weick, 1995, 1987). Le pouvoir de persuasion est gagné par d'autres procédés que celui de la démonstration. Comme l'a remarqué Van Maanen (1995), l'écriture de Weick reflète son approche de la construction du sens. Son style allégorique (la théorie est

communiquée en racontant des événements des plus concrets), proche de l'essai, est régulièrement en rupture avec l'écriture universitaire canonique, dans le carcan de laquelle sa façon de faire sens tiendrait difficilement. Il s'amuse à tenir ensemble deux propositions contradictoires ou à renverser les relations qui semblaient fermement établies par la théorie (par exemple l'idée que le sens précède la structure). Il procède par répétitions, listes, schémas, amplifications, devinettes, digressions, etc., livrant un sens sous forme d'indices, d'hypothèses, d'intuitions, qu'il revient au lecteur de recoudre ou d'ententer la généralisation.

Weick a porté la construction du sens comme question au cœur des études sur les organisations, alors que l'attention était plutôt portée sur la décision, les structures ou l'adaptation à l'environnement (Koenig, 2003). Mais il le fait sans le coup de force, ou la naïveté, de ceux qui préconisent d'imposer un sens unique et partagé comme condition de l'efficacité des organisations. Le sens est construit (*sensemaking*), pas offert (*sensegiving*) ou vendu (*senseselling*). Les individus peuvent se coordonner sans avoir à se comprendre, il leur suffit de prévoir les comportements de l'autre (Allard-Poesi, 2003). Weick s'efforce de conserver la complexité des phénomènes autour de la création du sens (Rojot et Wacheux, 2006). Plutôt que de rechercher et d'imposer le bon sens, il s'agit plutôt de conserver la variété requise et de multiplier les liens (Vidaillet, 2003), de rester toujours en alerte, attentif aux petits détails pouvant entraîner de grandes conséquences (Weick et Roberts, 1993), d'accepter les couplages lâches (Weick, 1976; Orton et Weick, 1990), et plutôt que de chercher la cause ou le responsable d'un accident, de retracer les multiples séries de petits défauts et concomitances qui se sont composées pour l'engendrer. Avec Weick, nous sommes indéniablement devant l'une des voix les plus stimulantes de la théorie des organisations.

Il indique lui-même les directions vers lesquelles les études futures pourraient étendre ses propres recherches sur la construction du sens (Weick, Sutcliffe et Obstfeld, 2005) : il faudrait pouvoir les coupler avec les théories soulignant l'effet des institutions, mieux prendre en compte les questions de pouvoir et l'efficacité des émotions, mieux comprendre la façon selon laquelle la construction du sens est distribuée parmi de nombreux participants.

Mais si les limites qu'il pointe lui-même sont justes et importantes – et toutes les théories ont leurs limites –, il n'en reste pas moins que ce ne sont pas les seules qu'on pourrait lui voir. Des limites qui circonscrivent son approche à seulement une approche possible du sens dans les organisations, et qui appellent justement à explorer d'autres perspectives sur la fabrique du sens.

Tout d'abord, son approche pragmatique du sens dénude celui-ci de tous ses enjeux existentiels, éthiques et politiques, de tout ce qui pourrait justement nous sembler être générateur de sens. En effet, le sens dont nous parle Weick est un sens sans histoire, sans culture, sans inconscient, sans mortalité, sans perte, sans sentiment, sans progrès, sans lutte des classes, sans genre, sans exclusion, sans souffrance, sans religion, etc. Le contenu du sens n'est pas important, seul compte son effet sur l'action, sur sa capacité à continuer l'action. Les individus peuvent être porteurs de valeurs mais celles-ci ne sont qu'un élément indirect de leur fabrique du sens, elles ne semblent pas vraiment orienter leurs actions. Les membres de l'organisation n'ont pas de visage, ils sont en grande partie interchangeables, le « je » est un « nous » générique, sans épaisseur, emporté par le jeu de l'emboîtement des comportements. On pourrait presque dire que c'est un sens qui n'a pas de sens. Il évolue selon un mécanisme similaire à celui de la théorie de l'évolution (variation et sélection), indépendamment de tout autre enjeu de signification existentielle ou politique.

Ensuite, la création de sens est le principal moteur de la vie en organisations, elle est ce qui met en mouvement (ou qui fait continuer à agir), ce qui met en interaction. Mais ce faisant, Weick nous dépeint un univers organisationnel essentiellement dominé par le cognitif (même si la cognition est étroitement couplée avec l'action). Son monde des organisations est un monde où domine le sens (même plurivoque, même pluriel) et non un monde dans lequel on baigne par nos cinq sens. Sont exclus la logique et le politique du sensible que nous dépeint Jacques Rancière. C'est un monde à déchiffrer, et non un monde de l'expérience esthétique. C'est un monde sans corps, sans sexe, sans maladie, sans plaisir, sans reconnaissance, sans beauté ni laideur. Pour Magala (1997, p. 324), l'absence de réelle prise en compte du jeu des émotions est la principale occasion manquée par son livre *Sensemaking in Organizations*. Pourtant voilà, le désir de sens n'est pas le tout du désir. Dans l'approche de Weick, le sensé l'emporte sur le sensible, le cérébral et l'action sur l'affectif et le réflexif. Alors nous pourrions objecter que le sens n'est pas seulement le sensé, il est aussi la sensation, le sensible et le sentimental (Nancy, 2011).

Par ailleurs, cet univers de la cognition-action est un monde paradoxalement presque entièrement dépourvu de réflexivité (cf. Magala, 1997). D'une part, les acteurs ne réfléchissent pas sur leur façon de construire le sens ou sur leur action. Ils sont emportés par le flux des comportements emboîtés et des histoires qui circulent. La sécurité ou l'évitement d'aveuglements collectifs sont à chercher dans un supplément d'attention ou dans des dispositifs inscrits dans les systèmes, non pas dans une réflexion par les acteurs sur leur mode de construction collective du sens. D'autre part, Weick ne réfléchit pas à l'effet

de ses théories sur les organisations qu'il décrit. Certes, il contribue à concevoir des organisations plus sûres ou des stratégies plus efficaces, mais il ne s'interroge pas sur l'effet de descriptions montrant les individus sans épaisseur, ne réfléchissant pas sur le sens de leur action, sur leur inscription dans une société ou dans des mécanismes de pouvoir, ou contribuant collectivement à façonner le monde dans lequel nous vivons. Les organisations décrites par Weick façonnent nos subjectivités, elles les standardisent, et Weick ne fournit aucune ressource pour réfléchir à ces effets, ou pour les infléchir, pour s'y opposer.

Enfin, sa théorie de la construction du sens n'entre pas en débat avec les questionnements contemporains sur la perte de sens. Notre condition post-moderne, telle que la décrit Lyotard (1979), est celle de la perte de crédibilité des grands récits qui guidaient le sens de notre action, comme le progrès, la religion ou le marxisme. Les petits sens de l'action organisationnelle quotidienne sont-ils totalement déconnectés des grandes lignes de sens traversant la société – ou y sont-ils seulement lâchement couplés (*loosely coupled*) ? Quels sens les individus trouvent-ils à ces jeux organisationnels autour du sens de leur action ? Ceux-ci leur suffisent-ils à vivre ?

RÉFÉRENCES

- Allard-Poesi, Florence (2003), « Sens collectif et construction collective du sens », dans B. Vidaillet (dir), *Le sens de l'action. Karl E. Weick: sociopsychologie de l'organisation*, Paris, Vuibert, p. 91-114.
- Daft, Richard L. et Karl E. Weick (1984), « Toward a Model of Organizations as Interpretation Systems », *Academy of Management Review*, vol. 9, n° 2, p. 284-295.
- Koenig, Gérard (2003), « L'organisation dans une perspective interactionniste », dans B. Vidaillet (dir), *Le sens de l'action. Karl E. Weick: sociopsychologie de l'organisation*, Paris, Vuibert, p. 15-34.
- Koenig, Gérard (1987), « La théorie de l'organisation à la recherche de son équilibre », dans G. Charreaux et collab., *De nouvelles théories pour gérer l'entreprise*, Paris, Economica.
- Laroche, Hervé (2003), « Mann Gulch, l'organisation et la nature fantastique de la réalité », dans B. Vidaillet (dir), *Le sens de l'action. Karl E. Weick: sociopsychologie de l'organisation*, Paris, Vuibert, p. 51-58.
- Lyotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- Magala Slawomir J. (1997), « Book Review Essay: Karl E. Weick: Sensemaking in Organizations, 1995, London, Sage. 231 pages », *Organization Studies*, vol. 18, n° 2, p. 317-338.

- Nancy, Jean-Luc (2011), « Making Sense », dans L. Collins et E. Rush (dir.), « Making Sense: For an Effective Aesthetics », Berne, Peter Lang, p. 209-214.
- Orton J. Douglas et Karl E. Weick (1990), « Loosely Coupled Systems: A Reconceptualization », *Academy of Management Review*, vol. 15, n° 2, p. 203-223.
- Rojot, Jacques et Frédéric Wacheux (2006), « Karl E. Weick, théoricien subtil de la complexité: espace, temps et interactions », dans D. Autissier et F. Bensebaa (dir.), *Les défis du sensemaking en entreprise*, p. 127-133.
- Van Maanen, John (1995), « Style as Theory », *Organization Science*, vol. 6, n° 1, p. 133-143.
- Varela, Francisco, Evan Thompson et Eleanor Rosch (1996), *L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil.
- Vidaillet, Bénédicte (2003), « Exercice de sensemaking », dans B. Vidaillet (dir), *Le sens de l'action. Karl E. Weick: sociopsychologie de l'organisation*, Paris, Vuibert, p. 35-50.
- Weick, Karl E. (2011), « Reflections: Change Agents as Change Poets. On Reconnecting Flux and Hunches », *Journal of Change Management*, vol. 11, n° 1, p. 7-20.
- Weick, Karl E. (2010), « Reflections on Enacted Sensemaking in the Bhopal Disaster », *Journal of Management Studies*, vol. 47, n° 3, p. 537-550.
- Weick, Karl E. (1997), « The Challenger Launch Decision: Risky Technology, Culture, and Deviance at NASA (Book) », *Administrative Science Quarterly*, vol. 42, n° 2, p. 395-401.
- Weick, Karl E. (1995), *Sensemaking in Organizations*, Thousand Oaks, Sage.
- Weick, Karl E. (1993), « The Collapse of Sensemaking in Organizations: The Mann Gulch Disaster », *Administrative Science Quarterly*, vol. 38, n° 4, p. 628-652.
- Weick, Karl E. (1987), « Organization Culture as a Source of High Reliability », *California Management Review*, vol. 29, n° 2, p. 112-127.
- Weick, Karl E. (1979), *The Social Psychology of Organizing*, 2^e éd., Reading, Addison-Wesley.
- Weick, Karl E. (1976), « Educational Organizations as Loosely Coupled Systems », *Administrative Science Quarterly*, vol. 21, n° 1, p. 1-19
- Weick, Karl E. et Karlene H. Roberts (1993), « Collective Mind in Organizations: Heedful Interrelating on Flight Decks », *Administrative Science Quarterly*, vol. 38, n° 3, p. 357-381.
- Weick, Karl E., Kathleen M. Sutcliffe et David Obstfeld (2005), « Organizing and the Process of Sensemaking », *Organization Science*, vol. 16, n° 4, p. 409-421.

CHAPITRE 6

L'IMPROVISATION, UNE TOURNURE D'ESPRIT POUR ANALYSER L'ORGANISATION¹

KARL E. WEICK

Traduction : Yannick Fronda et Jean-Luc Moriceau

Que l'ordre et le contrôle soient mis au premier plan dans la théorie des organisations est souvent un handicap pour les théoriciens qui cherchent à comprendre les processus de la créativité et de l'innovation. Parmi les symptômes d'un tel handicap, on trouve les débats sur l'innovation qui ne différencient pas certains concepts comme flexibilité, risque et nouveauté; les dichotomies forcées entre exploration et exploitation; la focalisation sur des activités telles la planification ou le développement de visions et de stratégies comme lieux où les améliorations sont converties en intentions avant leur mise en œuvre; le recours aux routines, à la fiabilité, à la répétition, aux processus automatiques et à la mémoire comme ciment pour maintenir l'organisation en place. Sachant que le terme *organisation* lui-même dénote des agencements ordonnés dans un but de coopération, il n'est pas surprenant que les mécanismes de réagencement de tels ordres pour s'adapter n'aient pas été davantage développés (cf. Eisenberg, 1990, pour une importante exception). Ce handicap peut pourtant être surmonté si nous apprenons à parler du processus d'improvisation.

Aussi le but de cet essai est-il d'améliorer la manière dont nous parlons de l'improvisation organisationnelle en puisant, pour nous guider, dans l'improvisation dans le jazz. Je commencerai par deux brèves descriptions de

1. Traduction de Karl E. Weick (1998), « Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis », *Organization Science*, vol. 9, n° 5, p. 543–555.

la complexité en jeu lorsque des musiciens composent sur l'instant. Puis, j'examinerai plusieurs définitions qui tentent de capturer de façon holistique ce qui se passe lorsque des personnes improvisent. Ensuite, je regarderai de plus près certains détails choisis liés à l'improvisation, à savoir les degrés d'improvisation, les formes d'improvisation ainsi que la cognition au cœur de l'improvisation. Ces éléments de compréhension seront ensuite généralisés du jazz vers d'autres domaines tels que la conversation, la thérapie et les relations d'autorité. Je conclurai par des implications pour la théorie et pour la pratique.

DESCRIPTIONS DE L'IMPROVISATION DANS LE JAZZ

Voici deux récits de ce qui se passe lorsque l'ordre et le contrôle sont rompus inopinément dans une performance de jazz et que se crée un ordre nouveau.

Le sentiment d'euphorie qui caractérise l'expérience de l'artiste dans de telles circonstances est amplifié avec des musiciens de jazz conçus comme *storytellers* du fait de l'effort physique, intellectuel et émotionnel ainsi que de l'intensité de leur corps à corps avec les processus de création, ceci sous la pression du rythme qui bat régulièrement. Dès le début de chaque performance, les improvisateurs entrent dans un monde temporel artificiel dans lequel ils doivent réagir immédiatement aux événements au cours de leurs récits. De plus, les conséquences de leurs actions sont irréversibles. Dans l'expression dynamique des images fugaces et des impulsions qu'ils imaginent – sons enchanteurs et sentiments vibrants, formes ondoyantes et gestes cinétiques, symboles théoriques et commentaires perceptifs –, les improvisateurs propagent la logique des phrases précédentes alors que des figures qui constamment émergent à la périphérie de leur vision assaillent et supplantent celles de la performance. Les solistes réfléchissent aux événements passés à une vitesse stupéfiante, tout en allant constamment de l'avant pour explorer ce qu'impliquent les départs d'idées qui réclament leur attention. En somme, sillonner les chemins musicaux de ses propres conceptions, penser en mouvement et créer de l'art à la frontière entre certitude et surprise, c'est être « très vivant, complètement pris dans l'instant ». (Berliner, 1994, p. 220).

Au moment où ils jouent leurs idées, les artistes doivent apprendre à jongler simultanément avec des objectifs à court et à moyen termes. Revenir d'une ligne mélodique improvisée vers la tonalité initiale exige la capacité de conserver à l'esprit et dans les doigts une image stratifiée de la tonalité et, en même temps, de choisir et de jouer d'autres tonalités. Les exigences pour un tel exploit, à la fois mental et physique, deviennent d'autant plus éprouvantes si, après avoir improvisé une longue phrase musicale, les solistes décident de manipuler des matériaux plus complexes, en développant, peut-être, le segment central comme

un thème. Dans tous ces cas, ils doivent non seulement se fier à leur souvenir des contours passés, mais leur mémoire musculaire doit être suffisamment flexible pour localiser instantanément le placé précis des doigts pour le segment à l'intérieur du modèle moteur pour la phrase musicale. (*loc. cit.*, p.200)

Tenter de capturer dans une définition ce qui est commun entre ces exemples a pris différentes formes.

Le mot *improvisation* lui-même prend ses racines dans le mot *proviso* qui veut dire « stipuler par avance, fournir quelque chose à l'avance ou faire quelque chose de prémédité ». Par l'ajout du préfixe *im-* au mot *proviso*, comme lorsqu'on ajoute le même préfixe au mot *mobile* pour créer *immobile*, *improviser* signifie « le contraire de *proviso* ». Ainsi, l'improvisation a à voir avec l'imprévu, elle ne nécessite aucune stipulation antérieure, elle fonctionne avec l'inattendu. Comme l'ont exprimé Tyler et Tyler (1990), l'improvisation traite du non-vu à l'avance et du non-préparé (*unprovided-for*), ce qui signifie « la négation de ce qui est prévu, de ce qui est planifié, du faire découlant de la connaissance, du contrôle du passé sur le présent et le futur ». (p. x)

Certaines descriptions de l'improvisation, souvent celles associées au jazz, décrivent cette absence de stipulation préalable et cette absence de planification comme de la composition impromptue, la production de quelque chose sur l'aiguillon du moment. Ainsi, nous trouvons l'influente définition de Schuller (1968, p. 378) selon laquelle le jazz implique de « jouer de manière impromptue, c.-à-d. sans le bénéfice de la musique écrite [...] [C]omposant sur l'aiguillon du moment ». Schön décrit cette forme impromptue de composition avec plus de détails comme cherchant à « faire émerger, critiquer, restructurer et tester sur le vif les compréhensions intuitives des phénomènes que l'on expérimente » alors même que l'action en cours peut encore produire une différence (1987, p. 26–27).

Il m'a été difficile d'améliorer la définition suivante, qui est celle qui guide cet essai : « L'improvisation implique le remaniement de matériaux et de conceptions précomposés en lien avec des idées qui n'avaient pas été anticipées et qui sont conçues, modelées et transformées dans les conditions spécifiques de la performance, ajoutant en cela des traits uniques à chaque création. » (Berliner, 1994, p. 241)

Pour la définir, il est aussi possible d'avancer des sous-thèmes dans l'improvisation. Ainsi, on peut se centrer sur l'ordre et décrire l'improvisation comme le « traitement flexible de matériaux préplanifiés » (Berliner, 1994, p. 400). Ou l'on peut se focaliser sur la qualité impromptue de l'activité et décrire l'improvisation comme l'« intuition guidant l'action de manière spontanée » (Crossan et Sorrenti, 1996, p. 1), où l'intuition est vue comme le traitement

rapide de l'information expérimentée. Les tentatives pour situer l'improvisation au sein de l'organisation conduisent à des définitions telle celle de Miner, Moorman et Bassoff (1996) suggérant que l'improvisation consiste en des activités délibérément choisies qui sont spontanées, nouvelles et impliquent la création de quelque chose pendant qu'elles sont accomplies (p. 3-4).

Bien que, dans un but d'économie, il soit tentant d'adopter ces thèmes compacts, en tant que théoriciens nous gagnerions à retenir un ensemble d'options plus large et plus complexe et à voir quels sous-ensembles seraient les plus utiles pour expliquer certains aspects remarquables. Par exemple, la spontanéité et l'intuition sont des dimensions importantes de l'improvisation. Pourtant, dans un passage rarement aussi direct, Berliner soutient ceci :

[L]es définitions populaires de l'improvisation qui soulignent seulement sa nature spontanée, intuitive – la caractérisant comme la manière de « faire quelque chose à partir de rien » – sont étonnamment incomplètes. Cette compréhension simpliste de l'improvisation est en contradiction avec la discipline et l'expérience dont dépendent les improvisateurs, et elle obscurcit les pratiques et processus effectifs en jeu. L'improvisation dépend, en fait, de penseurs ayant absorbé une large base de connaissances musicales, dont la myriade de conventions qui permettent de formuler les idées de façon logique, convaincante et expressive. Il n'est ainsi pas surprenant que ceux qui pratiquent l'improvisation utilisent des métaphores langagières pour parler de leur forme d'art. Le même complexe d'éléments et de processus coexiste chez ceux qui improvisent comme chez les praticiens chevronnés du langage : l'apprentissage, l'absorption et l'utilisation de conventions linguistiques conspirent dans l'esprit de l'écrivain ou bien l'utilisation de conventions linguistiques conspire dans l'esprit de l'écrivain ou de l'orateur – ou, dans le cas de l'improvisation en jazz, l'instrumentiste – pour créer une œuvre vivante. (Berliner, 1994, p. 492)

Ce que Berliner dit clairement, c'est que le compactage de l'expérience dans le seul mot « intuition » a absolument besoin d'être déployé parce que c'est précisément la nature de ce déploiement qui rend l'improvisation possible et sépare le bon grain de l'ivraie en matière d'improvisation.

De manière similaire, Berliner s'inquiète qu'avec notre fascination pour l'étiquette « spontané », nous négligeons l'investissement majeur dans la pratique, l'écoute et l'étude qui précède une performance éblouissante. Un musicien de jazz est plus fidèlement décrit comme un « praticien » (Berliner, 1994, p. 494) que comme un praticien.

Nous devrions tenir peu de choses pour acquises pour initier les études sur l'improvisation, ce qui semble être mieux accompli avec des définitions plus complexes qui identifient ce qui pourrait justement être tenu pour acquis. Dans la section suivante, je suggérerai trois propriétés de l'improvisation

particulièrement sensibles aux modifications d'autres variables organisationnelles. La logique sous-jacente est que des changements dans ces variables affectent la pertinence de l'improvisation, qui en retour affecte l'adaptation, l'apprentissage et le renouvellement.

LES DEGRÉS D'IMPROVISATION

Pour comprendre plus complètement l'improvisation, nous devons d'abord voir qu'elle fait partie d'un continuum qui part de l'«interprétation», en passant par l'«embellissement» et la «variation», pour s'achever dans l'«improvisation» (Lee Konitz, cité dans Berliner, 1994, p. 66-71). La progression implicite est celle d'un appel croissant à l'imagination et à la concentration. L'«interprétation» a lieu lorsque l'on prend des libertés mineures avec une mélodie, comme lorsque l'on choisit de nouveaux accents ou de nouvelles dynamiques alors qu'on la joue fondamentalement telle qu'elle est écrite. L'«embellissement» comprend un plus grand recours à l'imagination, cette fois en anticipant ou en différant des phrases entières de la partition originale par rapport à leur place habituelle. La mélodie est recomposée mais reconnaissable. La «variation» apparaît lorsque sont insérés des groupes de notes qui n'appartenaient pas à la mélodie originale, mais dont le lien avec la mélodie originale est clairement montré. L'«improvisation» sur une mélodie veut dire «transformer la mélodie en motifs qui comportent peu ou pas de ressemblance avec le modèle original ou qui se sert de modèles complètement différents comme bases pour inventer de nouvelles phrases musicales» (Berliner, 1994, p. 70). Quand les musiciens improvisent, ils modifient radicalement des portions de mélodie ou remplacent des parties par des créations qui ont peu de liens, s'ils en ont, avec la forme mélodique. Improviser, par conséquent, c'est s'engager au-delà de la paraphrase, de l'ornementation ou de la modification.

En ayant ces gradations en tête, il est instructif de réexaminer des exemples existants d'improvisation pour voir s'il s'agit de modifications radicales et de nouvelles créations. Miner, Moorman et Bassoff (1996, p. 9-14) décrivent plusieurs cas d'improvisation organisationnelle et les verbes qu'ils utilisent suggèrent que leurs exemples correspondent aux quatre degrés du continuum. Ainsi, ils décrivent des improvisations au cours du développement de nouveaux produits consistant en un «décalage» dans une chaîne d'assemblage de lampes (interprétation); une «permutation» dans la définition d'un produit ou l'«ajout» d'une source lumineuse (embellissement); une «modification» du contenu d'une routine préalable ou la «révision» d'un planning de test (variation); et la «création» d'un groupe de discussion interne ou la «découverte»

d'un moyen de réaliser en deux secondes une recherche d'information qui en nécessitait 22 (improvisation). Si ma tentative d'assigner les verbes de Miner, Moorman et Bassoff (1996) aux quatre catégories de Konitz est envisageable, alors cela suggère plusieurs choses. Premièrement, les activités qui modifient, révisent, créent et découvrent représentent des cas d'improvisation plus purs que ne le sont les activités qui décalent, permutent ou ajoutent. Deuxièmement, les activités du côté «interprétation» du continuum sont plus dépendantes des modèles d'où elles partent que les activités du côté «interprétation». À mesure que s'accroît la dépendance vis-à-vis des modèles initiaux, l'adaptation à des changements plus radicaux de l'environnement devrait décroître. Troisièmement, lorsque les modifications ressemblent plus à des improvisations et moins à des interprétations, leur contenu est plus fortement influencé par l'expérience passée, les dispositions et les conditions locales. Lorsque les personnes se passent de plus en plus des orientations données par la mélodie commune, elles recourent à une conduite plus idiosyncratique. C'est là que les différentiels d'expérience, de pratique et de connaissance antérieures sont les plus visibles et ont le plus d'effet. Quatrièmement, la prescription d'agir délibérément de façon improvisée devrait être plus facile à suivre si les personnes restent plus proches d'une ligne directrice que si elles s'en éloignent radicalement. Ainsi, sous la pression du temps, l'interprétation et l'embellissement devraient être amorcés plus rapidement que ne sauraient l'être la variation et l'improvisation. Les recommandations délibérées à être radicalement différents pourraient s'essouffler si elles ne parviennent à spécifier précisément quel est le modèle original, dans quelle mesure il est destiné à demeurer une contrainte et lesquelles de ses propriétés sont constantes et lesquelles sont variables. Ces questions ne se posent pas avec les trois approximations de l'improvisation que représentent l'interprétation, l'embellissement et la variation. Le problème est que l'improvisation délibérée est plus difficile, prend plus de temps et exige plus de ressources que l'interprétation délibérée. Si l'aspect délibéré est une condition clé pour que quelque chose puisse participer de l'improvisation organisationnelle, et si nous comprenons l'improvisation au sens de Konitz, alors les improvisations de grande envergure doivent être rares dans des contextes de pression temporelle. Mais si cela peut être accompli malgré ces obstacles, alors cela devrait constituer un avantage concurrentiel substantiel et durable.

Cinquièmement et finalement, toute activité peut contenir l'ensemble des quatre gradations, comme cela arrive parfois dans le jazz.

Au fil d'un solo, les instrumentistes utilisent généralement tout le spectre des possibilités offertes par ces modalités de l'improvisation distinctes mais reliées. À un moment, les solistes peuvent jouer des variations radicales composées à

l'avance sur une mélodie comme ils les ont répétées et mémorisées avant l'événement. Juste l'instant d'après, ils peuvent spontanément se mettre à embellir la forme mélodique, ou même inventer une nouvelle phrase mélodique. Il y a un cycle perpétuel entre improvisation et éléments précomposés qui participent du savoir de l'artiste en tant qu'élément de l'ensemble des matériaux de construction [...] Le rapport entre précomposition et improvisation est ainsi sujet à des changements continuels tout au long de la performance. (Berliner, 1994, p. 222)

Réexaminer les exemples de Miner, Moorman et Bassoff (1996) suggère que certains comprennent tout le spectre d'improvisation, et d'autres, non. Par exemple, lorsque les ingénieurs de conception se sont emparés du problème des filtres défectueux chez Fast Track, ils ont improvisé une nouvelle fonction, retravaillé les montages, décalé l'emplacement des éclairages, changé les spécifications techniques formelles et ajouté un faisceau lumineux. Une surprenante possibilité est qu'une improvisation couvrant comme celle-ci toute la largeur du spectre possède des propriétés différentes d'une simple improvisation isolée. L'improvisation qui puise ainsi dans tout le spectre fait un appel plus complet à la mémoire et aux expériences passées, peut s'appuyer sur les compétences d'une population plus diverse, est davantage centrée sur une mélodie et est susceptible d'être plus cohérente. Si cela est envisageable, alors elle devrait être plus persuasive, se diffuser plus rapidement et être plus facilement acceptable puisqu'une plus grande variété de personnes dans l'entreprise peut comprendre comment elle a été développée. De plus, celles-ci sont capables de reconnaître certaines de ses composantes préexistantes. Il est aussi possible que l'opposition entre changements en douceur et changements abrupts célébrée par ceux qui invoquent le concept d'équilibre ponctué ne serait que la simple présence d'une improvisation « à spectre large » (en douceur) ou « solitaire » (abrupte).

L'important dans tout cela est que nous voudrions être parcimonieux dans l'usage du nom d'« improvisation » et généreux dans l'usage des autres appellations qui s'en approchent. Lorsque nous nous concentrons sur ces approximations, nous nous concentrons à la fois sur les connexions au passé et sur le modèle original en cours d'embellissement. Le spectre allant de l'interprétation à l'improvisation est un miroir du spectre allant du changement incrémental au changement transformationnel. Elle devient ainsi moins courante dans les organisations que nous ne l'avions anticipé, mais ses antécédents deviennent plus clairs, de même que ses connexions avec les thèmes de l'ordre et du contrôle.

LES FORMES DE L'IMPROVISATION

Ces thèmes liés de l'ordre et de l'improvisation deviennent même plus clairs en regardant de plus près l'objet sur lequel s'applique le processus d'improvisation. Comme insistait Charles Mingus, compositeur bassiste : « Tu ne peux pas improviser à partir de rien ; tu dois improviser sur quelque chose. » (Kernfeld, 1995, p. 119) C'est ce même Mingus qui a un jour véritablement réduit en larmes un jeune saxophoniste prometteur avant une audition, avec ce commentaire constant : « Joue quelque chose de différent, mec ; joue quelque chose de différent. C'est du jazz, mec. Tu as déjà joué ça la nuit dernière, et la nuit d'avant. » (Berliner, 1994, p. 271) La pression toujours présente pour « improviser sur quelque chose » tout en conservant la fraîcheur des improvisations constitue l'essence du jazz. Cette pression peut être moindre dans des organisations non musicales dans lesquelles embellir d'une façon routinière les routines est suffisant et est ce qui est attendu, la surprise y étant malvenue. Mais, qu'il s'agisse d'embellissement majeur ou mineur, l'improvisation implique l'embellissement de quelque chose.

Dans le jazz, ce « quelque chose » est d'ordinaire une mélodie aux origines de blues afro-américain et de chants gospel, de chansons populaires, de piano ragtime et de marches de fanfare, de danses latino-américaines ou de musique rock et soul (Kernfeld, 1995, p. 40). Ce qui est commun entre ces mélodies, c'est la forme imposée par une séquence d'accords harmoniques et un schéma rythmique. D'autres objets plus communs aux organisations qui peuvent être embellis vont des routines et de l'intention stratégique (Perry, 1991) à un ensemble de valeurs fondamentales, un crédo, une mission, des règles d'engagement ou un savoir-faire de base. Gilbert Ryle (1979) soutient que tout comportement possède virtuellement une forme d'adresse *ad hoc* proche de l'improvisation parce qu'il conjoint une adaptation aux circonstances pour partie inédite et des leçons générales apprises auparavant. Ryle décrit cette conjonction comme un prendre garde. L'improvisation s'introduit de la façon suivante :

[P]our penser ce à quoi il fait face ici et maintenant, il doit essayer à la fois de s'ajuster précisément à cette situation unique *et*, ce faisant, d'appliquer des leçons déjà apprises. Sa réponse doit réunir un peu d'à-propos et de savoir-faire. S'il n'est pas, en même temps, en train d'*improviser* et de le faire *prudemment*, il ne mobilise pas sa présence d'esprit quelque peu entraînée face à une situation en partie nouvelle. C'est la confrontation d'une compétence ou d'une dextérité acquise avec une opportunité, un obstacle ou un risque imprévu. C'est un peu comme mettre du vin *nouveau* dans d'*anciennes* bouteilles. (Ryle, 1979, p. 129)²

2. NDT : cette traduction du texte de Ryle est inspirée par celle de Valérie Aucouturier, dans Gilbert Ryle (2010), « L'improvisation », *Tracés : revue de Sciences humaines*, n° 18, p. 197-207.

Ainsi, l'improvisation partage une propriété importante avec des phénomènes étudiés par la théorie du chaos (voir p. ex. McDaniel, 1996; Stacey, 1992), à savoir que les conditions initiales représentent de petites formes cruciales qui peuvent avoir de grandes conséquences – par exemple, que des fissures dans les os des épaules déterminent le succès à la chasse chez les Indiens Naskapi (Weick, 1979, p. 262–263). Les mélodies varient selon leur aisance à évoquer des expériences préalables et à provoquer des embellissements productifs. Certaines mélodies proposent un plus grand nombre de possibilités intéressantes que d'autres. Il en va de même pour les « mélodies » organisationnelles comme les missions, qui vont du banal à l'ingénieux, et qui invitent à des actions bien rodées ou novatrices.

Alors que l'improvisation est affectée par ses partenaires, par ses expériences passées et par le contexte, elle est aussi déterminée par le noyau qui, avant tout, fournit le prétexte pour rassembler ceux-ci. Ces prétextes ne sont pas neutres. Ils encouragent certaines lignes de développement et en excluent d'autres. Et cela reste vrai indépendamment de celui qui improvise. Bien qu'il soit vrai qu'un musicien magistral comme le saxophoniste ténor Sonny Rollins peut trouver une incroyable richesse dans des mélodies courantes telles de *Tennessee Waltz* et de *Home on the Range*, il est tout aussi vrai que ces mélodies sont développées avec des progressions originales liées au répertoire standard du jazz (p. ex. *I Got Rhythm*). C'est la capacité de ces progressions à se démarquer et à évoquer, de même que la compétence de l'instrumentiste, qui contribuent à l'improvisation. On peut facilement négliger la contribution substantielle d'une mélodie du fait qu'elle serait si réduite et si simple. Il est important de rappeler qu'une mélodie c'est aussi une influence précoce et continue.

L'important est que l'improvisation ne se forme pas à partir de rien. Au contraire, elle prend forme autour d'une mélodie simple qui fournit le prétexte à la composition en temps réel. Une partie de cette composition se construit à partir de phrases précomposées qui prennent rétrospectivement sens parce qu'ils embellissent cette mélodie. Et une autre partie provient de l'élaboration des embellissements eux-mêmes. L'utilisation de fragments précomposés dans la composition qui émerge est un exemple de l'« improvisation prudente » ancrée dans l'expérience passée de Ryle (1979). L'élaboration plus poussée de ces embellissements émergents est un exemple de l'improvisation opportuniste de Ryle dans laquelle la présence d'esprit est mobilisée face à une situation unique et inédite. L'improvisation, en tant que nom, est une transformation d'un certain modèle original. Improviser, en tant que verbe, c'est composer en temps réel en commençant par l'embellissement d'un modèle simple mais qui se nourrit de plus en plus de ces embellissements eux-mêmes pour aller

au-delà de la mélodie originale et s'approcher d'une composition nouvelle. Qu'elle soit traitée comme un nom ou comme un verbe, l'improvisation est une activité guidée dont le guidage vient de motifs passés découverts rétrospectivement. L'après-coup peut remonter aussi loin que des solos écoutés il y a longtemps, ou simplement aux quelques notes jouées à l'instant. D'où que viennent les notes, leur valeur est déterminée par le motif qu'elles forment, en rapport avec un ensemble continu de contraintes forgées par la mélodie. Le truc dans l'improvisation c'est, comme l'exprime Paul Desmond, de viser « la clarté, la communication émotionnelle à un niveau pas trop évident, la forme dans un refrain qui ne vous vient pas à l'esprit mais qui est là si vous le cherchez, l'humour et la construction qui paraît logique d'une façon inattendue » (Gioia, 1988, p. 89).

LA COGNITION DANS L'IMPROVISATION

Alors que commence à prendre forme une image plus détaillée de l'improvisation, la place significative de la rétrospection dans sa production est apparue d'une façon récurrente. Dans l'improvisation de jazz, on agit pour pouvoir penser, ce qui donne à l'improvisation un parfum de construction du sens (*sensemaking*) rétrospective. Ted Gioia l'exprime ainsi : à la différence d'un architecte qui travaille sur des plans et regarde vers l'avant, un musicien de jazz ne peut « regarder devant vers ce qu'il va jouer, mais il peut regarder en arrière ce qu'il vient juste de jouer ; ainsi, chaque phrase musicale nouvelle peut être formée en relation avec ce qui est venu préalablement. Il crée sa forme musicale rétrospectivement. » (Gioia, 1988, p. 61) Le musicien de jazz, qui crée des formes rétrospectivement, construit quelque chose de reconnaissable à partir de quoi que ce soit à sa disposition, contribue à la construction d'une structure émergente qui se crée par le groupe dans lequel il ou elle joue et crée des possibilités pour les autres instrumentistes. La description de Gioia suggère que l'intention et l'exécution sont reliées de manière lâche (*loosely coupled*), que la création et l'interprétation n'ont pas besoin d'être séparées dans le temps et que c'est plutôt la construction de sens que la prise de décision qui préside dans l'improvisation. Tous ces trois sous-produits de la rétrospection produisent une compréhension de l'action organisée différente de celle à laquelle nous sommes habitués, où nous cherchons d'ordinaire la mise en œuvre d'intentions, l'interprétation des créations antérieures et des décisions qui présupposent une construction de sens préalable.

Lorsque des musiciens décrivent leur art, l'importance de la rétrospection apparaît clairement, comme le montrent ces extraits :

Après que tu as commencé le solo, une phrase détermine ce que sera la suivante. Depuis la première note que tu entends, tu réponds à ce que tu viens tout juste de jouer : tu viens de dire cela avec ton instrument, et maintenant c'est une constante. Qu'est-ce qui vient après ça ? Et ensuite la phrase suivante est une constante. Qu'est-ce qui vient après ça ? Et ainsi de suite. Et finalement, conclue pour que chacun comprenne que c'est ça que tu fais. C'est comme le langage : tu dis, tu parles, tu te réponds. Lorsque je joue, c'est comme si j'avais une conversation avec moi-même. (Max Roach, cité dans Berliner, 1994, p. 192)

Si tu n'es pas affecté et influencé par tes propres notes quand tu improvises, tu rates tout ce qui est important. (Lee Konitz, cité dans Berliner, 1994, p. 193)

Lorsque je démarre, je ne sais pas ce que va être le trait final. (Buster Williams, cité dans Berliner, 1994, p. 218)

Cette importance du rétrospectif dans l'improvisation impose de nouvelles exigences qui suggèrent pourquoi l'improvisation organisationnelle peut être rare. Pour ajouter au stock d'ironies qui commence à s'accumuler, non seulement l'improvisation est-elle enracinée dans des formes, mais elle est aussi enracinée dans la mémoire. Formes, mémoire et pratique sont toutes des déterminants clés du succès dans l'improvisation à côté desquels peuvent aisément passer les analystes tourmentés par la composition spontanée. Sous-entendue dans chaque témoignage de musicien, on trouve la mise en relation suivante : « Plus les idées musicales que l'artiste conçoit au départ sont vastes et complexes et plus il faut de puissance de mémoire musicale et d'agilité mentale pour pouvoir les transformer. » (Berliner, 1994, p. 194)

Améliorer l'improvisation, c'est améliorer la mémoire, qu'il s'agisse d'organisations (Walsh et Ungson, 1991), de petits groupes (Wegner, 1987) ou d'individus (Neisser et Winograd, 1988). Améliorer la mémoire, c'est parvenir à accéder rétrospectivement à un éventail plus large de ressources. Sous-entendue ici aussi est l'importance de s'écouter *soi-même* aussi bien qu'on écoute les autres. Les prescriptions de la recherche sur les organisations vantent l'importance d'écouter les autres (ainsi, la grande nouvelle chez General Electric est que Jack Welch a découvert l'usage des oreilles) mais passent à côté du fait qu'une bonne improvisation nécessite aussi d'écouter ses propres commentaires et de construire à partir de là.

Nous renvoyons le lecteur à la description de la composition sur le coup, la deuxième citation de ce texte qui commence par « [a]lors qu'ils sont en train de jouer », afin de revoir à quel point la mémoire est importante pour l'improvisation. Cette importance se reflète dans l'étude formelle du jazz.

Dans une classe, un enseignant stoppa arbitrairement les solos de ses étudiants et demanda qu'ils rejouent leur dernière phrase. Quand ils ne parvinrent pas à le faire, il leur reprocha d'être « comme ces gens qui ne s'écourent pas lorsqu'ils parlent ». Les aspirants improvisateurs doivent cultiver une impressionnante mémoire musicale, et sonore, et physique s'ils doivent incorporer au cours de leur conversation de nouvelles idées conçues dans la performance. (Berliner, 1994, p. 200)

Vu par la lorgnette de la rétrospection, le jazz apparaît ainsi :

L'artiste peut démarrer son travail avec une manœuvre presque choisie au hasard – un coup de pinceau sur une toile, une ligne d'ouverture, un motif musical – et ensuite adapter ses coups suivants à ce stratagème de départ. Un improvisateur de jazz, par exemple, peut démarrer son solo avec une phrase de cinq notes descendantes puis s'apercevoir, en cours d'exécution, qu'il peut utiliser cette même phrase de cinq notes dans d'autres contextes au cours de son improvisation.

C'est en fait ce qui s'est passé dans l'improvisation, souvent analysée, de Charlie Parker sur *Embraceable You* de Gershwin. Parker commence par une phrase de cinq notes (musicalement semblable à la phrase « you must remember this » dans la chanson *As time goes by*) qu'il réemploie dans une variété de contextes astucieux tout au long de son improvisation. Parker a manifestement créé son solo « à chaud » (à peine quelques minutes plus tard il enregistrait une seconde prise incluant un solo complètement différent, presque aussi brillant que le premier), mais cela ne doit pas nous conduire à stupidement prétendre que son improvisation n'avait pas de forme. (Gioia, 1988, p. 60)

Vues par la lorgnette de la rétrospection, des problématiques plus générales apparaissent comme suit. Si des événements sont improvisés et l'intention n'est couplée à l'exécution que de manière lâche, le musicien n'a pas vraiment d'autre choix que de se jeter à l'eau et de voir ce qui se passe. Ce qui se passera effectivement ne sera pas connu avant qu'il ne soit trop tard pour y faire immédiatement quoi que ce soit. Tout ce que la personne peut faire est de justifier et de rendre logique, *a posteriori*, tout ce qui est visible avec du recul. Sachant que ce qui restera est irrévocable, sachant que l'ensemble de cette construction de sens se passe en public et sachant que la personne a continuellement le choix de ce qu'elle doit faire avec ce reste, ce scénario complet semble contenir un microcosme des forces en jeu qui influencent la façon créative de faire face à la condition humaine (Weick, 1989). On s'étonnera peu que Norman Mailer, dans son fameux essai *Le nègre blanc*, ait décrit le jazz comme un « existentialisme américain ».

Cette simple exposition des degrés d'improvisation, des formes d'improvisation et de la cognition dans l'improvisation est toutefois loin d'épuiser les dimensions de l'improvisation en jazz qui sont pertinentes pour la théorie des

organisations. D'autres thématiques intéressantes pourraient être les façons selon lesquelles des « erreurs » deviennent un point d'appui pour des « sauvetages » musicaux qui créent des innovations (voir p. ex. Berliner, 1994, p. 191, 209, 210-216; Weick, 1995); des compétences de bricolage qui permettent aux gens de faire avec les ressources qu'ils ont sous la main, quelles qu'elles soient (Harper, 1987; Lévi-Strauss, 1966; Weick 1993), et les conventions sociales qui s'ajoutent aux structures imposées par les morceaux (Bastien et Hostager, 1992).

L'IMPROVISATION DANS D'AUTRES CONTEXTES QUE LE JAZZ

Ce que j'ai cherché à montrer jusqu'ici, c'est que les descriptions de la composition sur le coup ainsi que les tentatives pour brosser le portrait de ce processus à partir de sa définition et de ses dimensions fournissent un langage qui permet aux analystes de conserver les images d'ordre et de contrôle qui sont centrales à la théorie des organisations et qui introduit en même temps des images d'innovation et d'autonomie. L'aisance avec laquelle l'improvisation mêle ces images disparates de contrôle et d'innovation (Nemeth et Staw, 1989) devient encore plus claire si nous considérons d'autres contextes où l'improvisation semble avoir lieu.

Une manière rapide de voir la richesse potentielle de l'improvisation comme métaphore est de simplement regarder l'index du livre de Berliner (1994), qui fait autorité, sous le thème « Métaphores sur les aspects de l'improvisation » (p. 869). Dans ses analyses, Berliner montre que l'improvisation de jazz est comparée à la cuisine, à la danse, à la construction des fondations, à une partie d'échecs, à un voyage, à faire atterrir un avion, au langage, à l'amour, au mariage, à la préparation au jeu théâtral, à la peinture, au chant, au sport et à l'action d'un magnétophone – certains batteurs étant, selon lui, « comme des magnétophones. Vous jouez quelque chose et immédiatement ils l'imitent » (p. 427). Par un processus de rétrodiagnostic, nous nous attendons donc à trouver de l'improvisation là où les gens cuisinent, bougent, construisent, rivalisent, voyagent, etc.

Peut-être que le contexte qui ressemble le plus à l'improvisation de jazz, au moins à en juger par la fréquence de ses mentions, est celui de l'acquisition et de l'usage de la langue (voir p. ex. Ramos, 1978; Suhor, 1986). Le musicien de jazz Stan Getz décrit l'improvisation comme une manière de converser :

C'est comme une langue. Vous apprenez l'alphabet, que sont les gammes. Vous apprenez des phrases, qui sont les accords. Et puis vous parlez de façon impromptue avec le cor. C'est une chose magnifique de pouvoir *parler* de façon impromptue, une chose que je n'ai jamais pu piger. Mais en musique,

j'aime bien parler juste comme ça vient. Et c'est en cela que consiste le jazz.
(Maggin, 1996, p. 21)

Un exemple possible du facile passage entre ces deux domaines est l'assimilation que fait Berliner entre improvisation et penser à nouveau (*rethinking*):

L'activité [d'improvisation en jazz] ressemble fortement à la pensée créative en matière de langue, au cours de laquelle le processus routinier est largement dédié à penser à nouveau. En ruminant des idées qu'ils avaient, en isolant des aspects particuliers, en examinant leurs liens avec les caractéristiques d'autres idées et, peut-être, en se démenant pour élargir des idées par petits pas et les affiner, les penseurs ont typiquement le sens de la plongée en profondeur dans les possibilités de leurs idées. Il y a aussi, bien sûr, de plus rares moments où ils font l'expérience de la découverte tels des flashes inattendus de perspicacité et de révélation.

De façon semblable, les expériences les plus aiguës d'un soliste dans le feu de la performance sont faites de sauts imaginatifs poétiques vers des phrases qui ne sont pas reliées à ce qui a été emmagasiné, où seulement *a minima*, comme lorsque des identités, pour des ensembles qui étaient auparavant maîtrisés, se fondent entièrement en des formes nouvelles qui se recombinent. (Berliner, 1994, p. 216-217).

Les discussions de l'improvisation en groupe sont construites sur les images d'appels et de réponses, de compromis (Wilson, 1992), de transitions, d'échanges, de complémentarité, de négociation d'un sens partagé du rythme (voir la discussion du *groove* par Barret, 1998), de l'offre de possibilités harmoniques à autrui, de continuité de l'ambiance et de fertilisation croisée. En jazz, comme dans la conversation, l'absorption en soi-même est un problème. Wynton Marsalis a observé que lorsqu'on joue, comme dans la conversation, les pires interlocuteurs sont ceux qui « lorsque vous parlez sont en train de penser à ce qu'elles vont vous dire ensuite, au lieu d'écouter ce que vous dites » (Berliner, 1994, p. 401). Ce qui est aussi frappant pour les conversations de jazz, tout comme avec les conversations dans d'autres cadres, ce sont les niveaux multiples sur lesquels elles fonctionnent simultanément. Ainsi, l'improvisation de jazz implique la conversation entre un motif émergent et d'autres choses telles que les caractéristiques formelles de la composition sous-jacente, les interprétations précédentes, la logique propre de l'interprète, et la réceptivité de l'instrument, des autres musiciens et du public.

Les activités managériales qui sont dominées par le langage et la conversation deviennent souvent synonymes d'improvisation. Ainsi, nous trouvons Mangham et Pye (1991), qui suggèrent d'étroits parallèles entre improvisation

et organisation (*organizing*). Voici ce qu'ils observent dans des équipes de direction :

Les personnes interviewées affirment qu'elles apprennent ce qu'elles cherchent en parlant avec leurs collègues et en leur faisant confiance, que souvent c'est dans le processus même de la recherche de consensus qu'elles reconnaissent et développent leurs propres avis, que parler à d'autres accroît leur lucidité et précise leur champ d'intérêt. Mais elles affirment aussi qu'elles sont aux commandes, que réellement elles planifient et façonnent l'avenir avec des intentions claires, qu'elles savent où elles se dirigent. (p. 77)

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. Leur activité est contrôlée mais non prédéterminée (Mangham et Pye, 1991, p. 79).

Voici comment Mangham et Pye donnent sens à ce qu'ils observent.

Ce que nous proposons, c'est que, dans leurs interactions quotidiennes, nos managers, tout autant que d'autres managers ailleurs, maintiennent des systèmes d'appréciation ou improvisent des dispositions qui reflètent leurs valeurs et leurs croyances et que celles-ci, en retour, sont susceptibles d'être influencées par et d'influer sur des idées reçues à propos du fait d'organiser. Nous maintenons qu'une grande part du fait d'organiser est soit une course dirigée par un *script*, soit un cas d'*improvisation*, et que ces deux activités sont liées à des lectures qui se réfèrent aux systèmes d'appréciation qui, à leur tour, sont le reflet de croyances et de valeurs profondément enracinées (Mangham et Pye, 1991, p. 36).

Ce que Mangham et Pye (1991) disent clairement, c'est que le management partagé avec l'improvisation de jazz des caractéristiques telles que la simultanéité de la réflexion et de l'action (p. 79), la simultanéité de la création et du suivi des règles (p. 78), des schémas de réactions mutuellement attendues semblables à ceux de musiciens évoluant ensemble au fil d'une mélodie (p. 45), l'action guidée par des mélodies sous forme de codes (p. 40), le mélange continu de l'attendu et du nouveau (p. 24) et un appui massif sur la compréhension intuitive et l'imagination (p. 18). Ces managers ne sont pas seulement les maîtres d'échecs d'Herbert Simon (1989) qui résolvent les problèmes par la reconnaissance de motifs. Pas plus que les musiciens de jazz. Ils sont cela, mais plus encore. Le plus est qu'ils sont aussi capables d'utiliser leur expérience d'« avoir été là » pour reconnaître « que l'on est maintenant ailleurs, et que cet "ailleurs" est nouveau et peut avoir de la valeur en dépit des "règles" qui déclarent que l'on ne peut parvenir ici depuis là-bas » (Mangham et Pye, 1991, p. 83).

Daft et Weick (1984) suggèrent que lorsque des managers considèrent qu'un environnement ne peut être analysé, ils cherchent de l'information avec des stratégies « plus personnelles, moins linéaires, plus *ad hoc* et improvisées » (p. 287). Sutcliffe et Sitkin (1996) ont soutenu que les interventions en matière de qualité totale entraînent fondamentalement ce qu'ils appellent une « redistribution des droits à improviser ». On consultera aussi Wruck et Jensen (1994, p. 264) sur l'allocation des droits décisionnels à initier, ratifier, implémenter et surveiller. Une gestion de la qualité est réussie lorsque les personnes deviennent autorisées à paraphraser, à embellir et à réagencer leurs principales routines de façon impromptue. De plus, ces personnes sont encouragées à penser en faisant plutôt que de seulement être guidées par des plans. Ainsi, lorsqu'une entreprise « distribue les droits à l'improvisation », cela tend à encourager le « traitement flexible de matériaux planifiés à l'avance », ce qui signifie que l'amélioration de la qualité et l'improvisation en jazz sont sur la même ligne.

L'improvisation est courante dans les organisations du secteur public et a souvent lieu dans le contact avec les usagers, comme le suggère Weiss (1980) :

De nombreuses démarches sont des improvisations. Confrontés à un événement qui demande une réponse, les agents du service public utilisent leur expérience, leur jugement et leur intuition pour façonner la réponse au problème qui se présente. Cette réponse devient un précédent, et lorsque des questions semblables se posent, la réponse est répétée sans la soumettre à la critique. Considérons l'agence fédérale qui reçoit un appel provenant d'un programme local et demandant comment gérer les demandes d'embauche qui dépassent le nombre de places disponibles. Un membre du personnel répond avec une recommandation formulée au pied levé. Au cours des quelques semaines qui suivent, des programmes situés dans trois villes supplémentaires appellent pour des situations semblables et les membres du personnel réitèrent le conseil. Bientôt ce qui a commencé comme une improvisation s'est solidifié en politique. (p. 401)

L'improvisation apparaît également dans des contextes aussi disparates que la psychothérapie, le diagnostic médical et le combat militaire.

L'improvisation est au cœur de la psychothérapie. Ainsi, il n'est pas surprenant de découvrir que l'un des pianistes de jazz les plus éminents et les plus originaux, Denny Zeitlin, est aussi un psychiatre praticien qui suit des patients environ 30 heures par semaine (Herrington, 1989). Keeney (1990) détaille ce parallèle entre thérapie et improvisation :

Compte tenu de la nature imprévisible de la communication avec un client, prendre part à la théâtralité d'une séance devient pour le thérapeute une invitation à l'improvisation. En d'autres mots, sachant que le thérapeute ne sait

jamais exactement ce que le client va dire à un moment donné, il ou elle ne peut seulement suivre une ligne, un schéma ou un script conçu à l'avance. Bien que certaines orientations en matière de thérapie tentent de faire entrer à la fois le client et le thérapeute dans une forme de conversation et d'histoire prédéterminée, chaque prise de parole particulière au cours d'une séance offre une opportunité exceptionnelle pour de l'improvisation, de l'invention, de l'innovation ou, plus simplement, du changement. (p. 1)

Si la thérapie est vue comme une improvisation, alors les thérapies sont vues comme des morceaux. Le morceau peut être joué exactement comme sur la partition ou en incluant de l'improvisation, mais on n'attendrait pas plus d'un thérapeute improvisateur qu'il joue encore et encore un seul morceau que l'on attendrait d'un musicien de jazz qu'il joue un seul et unique morceau tout au long de sa vie.

L'improvisation se tient aussi parfois au cœur du diagnostic médical, mais seulement lorsque les praticiens renoncent à une version étroite de la rationalité décisionnelle en faveur de l'improvisation. Starbuck (1993) suggère que les bons médecins ne fondent pas leur traitement sur le diagnostic. Ils laissent le diagnostic en dehors de la chaîne qui lie symptômes et traitement parce que le diagnostic écarte trop d'informations et injecte des erreurs aléatoires. Il y a beaucoup plus de combinaisons de symptômes qu'il n'y a de diagnostics, tout comme il y a beaucoup plus de traitements que de diagnostics.

[L]es liens entre symptômes et traitements ne sont pas la clé essentielle pour trouver des traitements efficaces. Les bons médecins accordent beaucoup d'attention à la manière dont les patients réagissent aux traitements. Si un patient va mieux, les traitements en cours vont dans la bonne direction. Mais souvent les traitements en cours ne fonctionnent pas et produisent des effets secondaires qui doivent être corrigés. Le modèle symptômes-diagnostics-traitements ignore la boucle de rétroaction des traitements vers les symptômes, alors que cette boucle est le facteur le plus important. (Starbuck, 1993, p. 87).

Cette logique peut être appliquée à la recherche universitaire :

La recherche universitaire cherche à suivre un modèle semblable à ce qui est enseigné dans les écoles de médecine. Les scientifiques traduisent des données en théories et promettent de développer des prescriptions à partir des théories. Les données sont semblables aux symptômes, les théories aux diagnostics et les prescriptions aux traitements. Les organisations ne sont-elles pas aussi dynamiques que le corps humain, et tout aussi complexes? Peut-être que les scientifiques établiraient des liens plus forts entre données et prescriptions s'ils n'introduisaient pas de théories entre les deux. Les théories ne capturent pas toute l'information contenue dans les données et elles ne déterminent pas les prescriptions de manière univoque. En effet, les données ne devraient-elles pas résulter des prescriptions? Les théories ne devraient-elles pas provenir de

l'observation des relations entre les prescriptions et des données qui s'ensuivent?
(Starbuck, 1993, p.91)

Starbuck nous rappelle que, face à des événements incompréhensibles, il n'y a souvent pas d'autre possibilité que d'agir à sa manière pour ne comprendre qu'à la fin. Comment puis-je savoir ce que je suis en train de traiter tant que je n'ai pas vu comment les choses répondent? S'organiser pour le diagnostic, c'est concevoir un montage qui produit de riches états des symptômes, un traitement initial envisageable, une vigilance quant aux effets des traitements et la capacité à improviser sur cette base. Théories, diagnostics, stratégies et plans servent avant tout d'histoires intermédiaires vraisemblables qui mêlent ignorance et connaissance selon différents agencements.

Isenberg (1985, p. 178-179), à la suite des travaux de Bursztjahn, Feinbloom, Hamm et Brodsky (1981), a lui aussi débattu de ce qu'il appelle le traitement empirique du patient. Comme Starbuck, il constate que le diagnostic, pour autant que l'on en ait même inféré un, a lieu rétrospectivement lorsque le patient est guéri. Isenberg généralise ensuite ce scénario médical à des situations sur le champ de bataille. Cette application concrétise la proposition bien plus ancienne de Janowitz (1959) selon laquelle un soldat combattant n'est pas un bureaucrate suiveur de règles qui serait « détaché, routinisé, réservé; son rôle est bien plutôt celui d'une improvisation constante [...] Le choc des batailles détruit les hommes, l'équipement et l'organisation, ce qui nécessite constamment et continuellement un retour à une certaine forme d'unité en improvisant sur place » (p. 481). Pour Isenberg (1985), le parallèle entre médecine empirique et combat empirique est que dans les deux cas :

Les manœuvres tactiques (traitement) seront entreprises avec l'objectif premier d'en apprendre plus (diagnostic) sur la position de l'ennemi, son armement et sa force, tout comme sur sa propre force, mobilité et compréhension de la situation sur le champ de bataille [...] Parfois l'officier doit mettre en œuvre sa solution avec peu ou pas de définition du problème ou de résolution du problème. Ce n'est qu'après s'être lancé dans l'action et en avoir observé les résultats que l'officier sera capable de mieux définir le problème qu'il ou elle aura peut-être déjà résolu! (p. 178-179)

Notre progression régulière du jazz vers d'autres contextes où l'improvisation est envisageable aboutit à l'idée que la vie elle-même est un exercice d'improvisation. Les êtres humains composent leurs vies, comme Mary Catherine Bateson (1989) le suggère dans cette description recomposée :

Je me suis intéressée aux arts de l'improvisation qui impliquent le réagencement de matériaux en partie familiers dans de nouvelles manières de faire, souvent dans des manières particulièrement sensibles au contexte, à l'interaction et aux

réactions [...] [La conception de la vie comme un art de l'improvisation] a commencé par une image bien insatisfaisante de ma propre vie qui ressemblait à une sorte d'improvisation désespérée dans laquelle je cherchais constamment à élaborer quelque chose de cohérent à partir d'éléments en conflit afin de m'adapter à des contextes changeant rapidement [...] L'improvisation peut être soit un dernier recours, soit une manière résolue de susciter la créativité. Parfois un comportement choisi par défaut peut devenir un chemin préférentiel [...] Une grande part de la biographie de personnes hors du commun est construite autour de l'image d'une quête, d'un voyage à travers un paysage intemporel vers une finalité précise, même si celle-ci n'est pas connue entièrement [...] [Ces présupposés sont aujourd'hui de plus en plus inappropriés parce que] la fluidité et la discontinuité sont au cœur de la réalité dans laquelle nous vivons. Les femmes ont toujours vécu des vies discontinues et contingentes, mais aujourd'hui les hommes sont récemment devenus vulnérables, ce qui transforme en ressources les adaptations traditionnellement utilisées par les femmes. Les rythmes physiques ou la reproduction et le vieillissement créent des discontinuités plus marquées dans la vie des femmes que dans celle des hommes, les transformations de la puberté et de la ménopause, de la grossesse, de l'enfantement, de l'allaitement, les adaptations en miroir aux vies des enfants qui se développent, leurs départs et leurs retours, le flux et reflux de la dépendance, la naissance des petits-enfants, la probabilité du veuvage. Au résultat, la capacité à basculer d'une préoccupation à une autre, à répartir son attention, à improviser dans de nouvelles circonstances a toujours été importante pour les femmes. (p. 2-6, 13)

Cette nouveauté d'une urgence pour les recherches sur les organisations de comprendre l'improvisation et l'apprentissage est symptomatique de la préoccupation sociétale croissante pour la manière de faire face à la discontinuité, aux multiples engagements, interruptions et buts éphémères qui se dissipent sans prévenir. En apprendre plus sur l'improvisation nous aiderait sans aucun doute à mieux saisir l'innovation dans les organisations. C'est important. Mais c'est loin d'être aussi important que de comprendre comment les gens en général « combinent des éléments familiers et non familiers en réaction à de nouvelles situations suivant une grammaire sous-jacente et une esthétique qui évolue » (Bateson, 1989, p. 3). Regarder se déployer l'improvisation de jazz, c'est avoir un contact palpable avec la condition humaine. La crainte, dans de tels moments, est compréhensible.

IMPLICATIONS POUR LA THÉORIE

Bien que plusieurs implications pour la théorie des organisations aient déjà été mentionnées, j'aimerais ajouter certains éléments concernant la

richesse implicite de l'improvisation en mentionnant rapidement ses liens avec la théorie postmoderne des organisations et avec le paradoxe.

L'idée d'improvisation est importante pour la théorie des organisations parce qu'elle rassemble de manière compacte et vivante un ensemble d'explications qui suggèrent que comprendre l'organisation, c'est comprendre l'action d'organiser (*organizing*); ou, comme Whitehead (1929) l'a formulé, c'est comprendre l'«être» tel qu'il est constitué par son «devenir». Cette perspective, que l'on trouve dans des travaux antérieurs d'auteurs comme Allport (1962), Buckley (1968), Follett (1924), Mangham et Pye (1991), Maruyama (1963), Mintzberg et McHugh (1985) et Weick (1969, 1979), a été récemment reconditionnée en tant qu'«unique préoccupation intellectuelle des théoriciens "postmodernes" des organisations» (Chia, 1996, p. 44). Ainsi, nous trouvons à nouveau des personnes parlant de l'ontologie du devenir et utilisant des images, déjà familières tout autant aux théoriciens du processus qu'aux musiciens, comme celles d'émergence, de fragments, d'ordre à partir des micropratiques, de réaccomplissement, de ponctuation, de récursion, de réification, de relation, de fugacité, de flux et d'«une sociologie des verbes plutôt qu'une sociologie des noms» (Chia, 1996, p. 49). Si les théoriciens prenaient l'improvisation au sérieux, ils pourraient donner forme à l'idée de «réalisme du devenir» (Chia, 1996) et d'apporter une pierre supplémentaire à ce que nous savons déjà.

Ils pourraient, par exemple, en faire davantage à propos de la présence simultanée dans l'organisation de contraires apparents que simplement les appeler paradoxes. Il existe actuellement d'abondantes dichotomies conceptuelles qui donnent envie aux analystes de choisir entre des choses comme le contrôle et l'innovation, l'exploitation et l'exploration, la routine et la non-routine, l'automatique et le contrôlé, alors que la question dans la plupart des organisations est celle de leur proportion et de leur simultanéité plutôt que celle du choix entre elles. L'improvisation est un mélange de précomposé et de spontané, tout comme l'action organisationnelle mêle une certaine proportion de contrôle à de l'innovation, d'exploitation à de l'exploration, de routine à de la non-routine, d'automatique à du contrôlé. Les concepts habituellement utiles de routine (Gersick et Hackman, 1990; Cohen et Bacdayan, 1994) et d'innovation (Amabile, 1988; Dougherty, 1992) ont perdu de leur puissance depuis qu'ils ont été informellement étendus pour intégrer l'improvisation. Ainsi, une routine devient quelque chose d'à la fois répétitif et nouveau, et il en va de même pour l'innovation. Une même perte de précision – Reed (1991) parle de «déroute» – a eu lieu sur la prise de décision où les présupposés de rationalité classique sont de plus en plus modifiés afin d'intégrer des tendances vers des révisions spontanées. Ni les décisions ni la rationalité ne peuvent être

reconnues dans le fatras résultant. Ce qui est commun à l'ensemble de ces cas de perte de précision est qu'ils tentent d'admettre l'existence de l'improvisation mais le font sans abandonner leur ancien engagement dans la stabilité et l'ordre sous forme d'habitude, de répétition, de pensée automatique, de contraintes rationnelles, de formalisation, de culture et de standardisation. Le résultat, quand les théoriciens greffent des mécanismes d'improvisation sur des concepts qui sont fondamentalement construits pour expliquer l'ordre, fournit une caricature de l'improvisation qui ignore les nuances mises en évidence dans les sections précédentes. Ces caricatures ignorent les propriétés de l'improvisation organisationnelle à l'image des tensions en jeu dans le mélange de l'intentionnel et de l'émergent ainsi que la grande tentation d'une simplification en faveur de l'un ou de l'autre; la possibilité que l'ordre puisse être atteint grâce à de continuel mélanges ambivalents de variation et de rétention qui permettent de s'adapter à des situations dynamiques; la tentation chronique de retomber dans les fragments souvent répétés pour traiter les problèmes qui surviennent même si ces problèmes ne correspondent pas exactement à ceux qui prévalaient au moment de la répétition antérieure; l'utilisation de structures émergentes comme sources d'embellissement, permettant de prendre rapidement distance avec les solutions précédentes; l'étroite ressemblance entre improvisation et montage; la sensibilité de l'improvisation à ses conditions d'origine; et la somme considérable de pratique nécessaire pour réussir l'improvisation. Le remède semblerait reposer dans une pluralité d'orientations, par exemple postuler que les routines, l'innovation et la prise de décision sont des ingrédients de l'improvisation à la manière des mélodies (p. ex. les personnes ont improvisé sur cette routine); traiter l'improvisation comme une forme distincte des autres (p. ex. cette routine a été exécutée d'une façon improvisée); traiter chacune des trois comme des manières distinctes de s'engager dans l'improvisation organisationnelle (p. ex. la routinisation de l'improvisation); et traiter l'improvisation comme un processus autonome, tout comme les trois autres, constitué d'une séquence fixe consistant à concevoir, articuler et mémoriser.

IMPLICATIONS POUR LA PRATIQUE

Le concept d'improvisation convoque également plusieurs concepts liés aux pratiques organisationnelles les plus courantes et, de même, suggère des façons de les rendre plus robustes. Par exemple, si le temps est un avantage concurrentiel, alors les participants peuvent gagner en vitesse s'ils font plus de choses spontanément sans passer par de longs exercices de planification préalables (Crossan et Sorrenti, 1996, p. 4). Faire plus de choses spontanément,

c'est devenir plus apte à penser les pieds sur terre, une compétence qui est centrale dans l'improvisation même si les descriptions de l'action managériale ne lui accordent pas beaucoup d'attention. L'improvisation a des implications pour le recrutement. Les jeunes musiciens bourrés de technique ont souvent tendance à être peu doués pour l'improvisation parce qu'il leur manque une voix, de la mélodie et du *feeling* (Berliner, 1994, p. 792, note 17; Davis, 1986, p. 87), ce qui résonne fortement avec le handicap que les entreprises associent aux nouveaux diplômés du MBA. Le remède pour les étudiants est de combiner l'écoute avec l'histoire, la pratique, la modélisation et l'apprentissage des fondamentaux, ce qui peut s'avérer difficile s'ils sont déterminés, utilitaristes, pressés et peu conscients de ce qu'ils ont besoin de savoir. L'ironie est que c'est cette précipitation qui les condamne à être des joueurs mineurs qui ressemblent à tous les autres joueurs mineurs bourrés de technique, aucun d'entre eux n'ayant grand-chose à dire.

Si nous prenons la précédente description de l'improvisation comme squelette d'un ensemble de prescriptions pour une action organisatrice adaptative, alors voici quelques caractéristiques probables des groupes dotés d'une haute capacité d'improvisation :

1. Volonté de se passer de prévision et de répétition au profit de l'action en temps réel ;
2. Compréhension approfondie des ressources internes et des matériaux à leur disposition ;
3. Compétence sans plans ou diagnostics ;
4. Capacité d'identifier ou de s'accorder sur des structures minimales d'embellissement ;
5. Ouverture à la recomposition et au dépassement des routines ;
6. Ensemble riche et significatif de thèmes, fragments ou phrases à partir desquels peuvent être dessinées des lignes d'action en continu ;
7. Prédilection à reconnaître que l'expérience passée n'est que partiellement pertinente pour le nouveau qui se présente ;
8. Confiance élevée dans leurs compétences à faire face aux événements non routiniers ;
9. Présence de partenaires tout aussi engagés et compétents à faire face à l'impromptu ;
10. Habileté à porter attention à la performance des autres et à construire à partir de celle-ci pour maintenir l'interaction et créer des possibilités intéressantes les uns pour les autres ;

11. Capacité de maintenir le rythme et le tempo sur lesquels les autres improvisent ;
12. Focalisation sur la coordination immédiate et résistance à la distraction des souvenirs ou de l'anticipation ;
13. Préférence et aisance pour les processus plutôt que la structure, ce qui rend plus facile de travailler avec des développements, des restructurations et des réalisations de résultats en cours et aussi de retarder la question « qu'est-ce que ça va rapporter » ?

LES LIMITES DE L'IMPROVISATION

Si les théoriciens conceptualisaient les organisations comme des lieux où advient de l'improvisation, cela pourrait contrebalancer leur tendance à s'appesantir sur les thèmes du contrôle, de la formalisation et de la routine. Cela pourrait aussi les aider à différencier l'idée de « flexibilité », qui tend à être utilisée comme fourre-tout pour ce qui reste d'innovant. Néanmoins, il y a de bonnes raisons pour que l'idée d'improvisation n'ait qu'une pertinence limitée pour les organisations. Si les organisations changent de manière incrémentale – les ponctuations d'un équilibre se matérialisent rarement à partir de rien sans anticipation préalable – alors ces changements incrémentaux ressemblent plus à des interprétations et des embellissements qu'à des variations ou de l'improvisation. Ainsi, même si les organisations voulaient improviser, elles trouveraient que cela leur est difficile, et sans doute non nécessaire. L'improvisation au sein d'une unité peut aussi aggraver les problèmes rencontrés dans d'autres unités auxquelles elle est étroitement couplée. De surcroît, un débordement d'improvisation peut laisser une entreprise avec trop de nouveaux produits et de processus à entretenir (Miner, Moorman et Bassoff, 1996, p. 26).

L'intention d'un musicien de jazz est de produire quelque chose qui sort différemment d'avant alors que les organisations s'enorgueillissent généralement du contraire, à savoir d'une performance fiable qui produit quelque chose de standardisé et se produit de la même manière qu'auparavant. Il est difficile d'imaginer le manager typique se sentir « coupable » lorsqu'il ou elle joue des choses qui ont déjà été mises au point. Cependant, la plupart des musiciens de jazz jouent avec l'intention de « limiter l'usage prédictible d'un vocabulaire précédemment maîtrisé » (Berliner, 1994, p. 268). Entre parenthèses, il est intéressant de remarquer que plus le tempo sur lequel joue le musicien est rapide, plus il ou elle est susceptible de retomber dans l'usage prédictible d'un vocabulaire précédemment maîtrisé. Il est difficile d'être

touché par ses propres notes tout juste créées lorsque les idées musicales doivent être conçues et exécutées à raison de 8 croches et demie par seconde (un tempo d'un quart de note équivaut à 310). À des tempos extrêmement rapides, il n'y a pas d'autre possibilité que d'utiliser des matériaux préplanifiés et répétitifs pour permettre à la performance musicale de continuer. Cela suggère qu'il y a des limites supérieures à l'improvisation. Si cela est vrai, alors les organisations à grande vitesse (Eisenhardt, 1989) – qui ressemblent aux ensembles de jazz sous bien des aspects – deviennent extrêmement intéressantes en tant que lieux où le tempo croissant de l'activité pourrait encourager non pas l'improvisation, mais une soudaine régression vers les vieilles idées qui ne génèrent aucun avantage concurrentiel. Une question clé pour les organisations à grande vitesse est de savoir dans quelle mesure la vitesse constitue vraiment une contrainte. Rappelons-nous que dans le cas de l'improvisation de jazz, les processus créatifs se heurtent continuellement aux exigences implacables d'un rythme constant. Dans l'improvisation de jazz, les échéances se comptent en secondes et en minutes alors que les organisations à grande vitesse ont affaire à des échéances qui se comptent en heures et jours. Même s'il est vrai que la pression reste la pression, il est aussi vrai qu'à certaines vitesses la mémoire joue un rôle grandissant dans le produit élaboré. Cela suggère que les organisations à grande vitesse pourraient avoir plus de latitude pour l'improvisation que n'en ont les ensembles de jazz, mais seulement jusqu'à un certain point. Les organisations à grande vitesse peuvent être vulnérables de manières semblables à celles décrites par Starbuck et Milliken (1988) et Miller (1993). Le succès encourage la simplification, davantage de prises de risque, moins de relâchement et une production accélérée, chacun diminuant le temps disponible pour l'improvisation adaptative et forçant les participants à retourner aux idées anciennes, à s'éloigner du processus même d'innovation qui a permis leur succès au départ.

Même si les organisations sont capables d'improvisation, il n'est pas évident qu'elles en aient besoin. L'une des réalités de la performance de jazz est que l'auditoire type ne se rend pas compte si un musicien fait une erreur et la dissimule, joue un solo mémorisé, résout un problème difficile, glisse une référence brillante à l'un de ses prédécesseurs ou joue avec un instrument cassé et travaille autour de ses limites. Si composer en temps réel est difficile et risqué, et si le client est incapable de toute façon d'apprécier la prise de risque, alors les seules motivations à prendre de tels risques reposent dans ses propres normes et dans les collègues musiciens. Ces motivations peuvent être suffisantes pour maintenir une improvisation durable. Pourtant la plupart des organisations pourraient ne pas récompenser l'originalité en supposant que les clients ne le feront pas non plus. Si nous ajoutons à ces caractéristiques le fait que les

conséquences musicales dans une performance de jazz sont irréversibles alors que les managers essaient de ne jamais se mettre dans quoi que ce soit sans avoir une porte de sortie, et le fait que les musiciens adorent les surprises alors que les managers les détestent, alors nous commençons à percevoir que l'improvisation pourrait être absente de la littérature organisationnelle non pas parce que nous ne l'avons pas cherchée mais parce qu'elle n'est pas là.

Mon pari est que l'improvisation est proche du processus fondamental d'organisation et que ce processus lui-même consiste en grande partie à embellir de petites structures. L'improvisation peut être une qualité tacite et tenue pour acquise dans tous les processus d'organisation, que nous ne parvenons pas à observer, distraits que nous sommes par des artefacts plus évidents tels que la structure, le contrôle, l'autorité, la planification, les chartes et les procédures. Le processus qui anime ces artefacts pourrait bien être constitué d'efforts permanents pour les retravailler et les remettre en œuvre en lien avec des idées non anticipées et des conditions rencontrées sur le moment. Dans l'organisation comme dans le jazz, artefacts et fragments s'assemblent parce que des fils de récit improvisés leur imposent un ordre modeste adapté à leurs spécificités. L'ordre par l'improvisation pourrait bénéficier à certaines organisations sous certaines conditions et constituer un handicap sous d'autres conditions. Ces contingences ont besoin d'être spécifiées. Mais tout autant que le sens selon lequel l'improvisation pourrait faire partie de l'infrastructure présente dans toute activité organisatrice.

CONCLUSION

Un dernier sens selon lequel l'improvisation de jazz est un reflet de la vie est capturé dans une entrée du journal de Norman Mailer datée du 17 décembre 1954 (la source de cette citation est inconnue) :

Le jazz est facile à comprendre une fois qu'on en a la clé, quelque chose qui triomphe et échoue constamment. Particulièrement dans le jazz moderne, on remarque comment Brubeck et Desmond, entièrement livrés à eux-mêmes sans rien d'autre que leur système nerveux pour les soutenir, voguent dans les jungles de l'invention, la société toujours prête à les coincer. Alors, l'excitation ne vient pas de la victoire mais de l'effort pour juste garder la musique en vie. Ainsi Brubeck, par exemple, découvrira avec horreur qu'il s'était égaré dans un cliché musical, et c'est saisissant de voir comment il essaie d'en sortir, comment il s'empare du cliché, joue de lui, l'examine, le démolit, tente de le réagencer en quelque chose de nouveau et parfois réussit, et parfois échoue, et ne peut que continuer en ayant laissé la trace de sa défaite à ce moment particulier. C'est pourquoi le jazz moderne, en dépit de son lyrisme d'apparence, est vraiment froid, froid comme les conversations importantes ou comme Henry James. Il

est froid et il est nerveux et il est sous tension, tout comme un déjeuner entre un éditeur et un auteur, chacun faisant des fautes et obtenant des succès, et lorsqu'il s'achève on sait à peine ce qui s'est passé ou si cela a été pour son bien ou pour son mal, mais une « expérience » a eu lieu. C'est aussi pour cela que je trouve la musique classique moins excitante, parce que ça évoque l'écho d'une « expérience » passée – c'est une partie de la société, l'une de ses parties les plus nobles peut-être, mais pas encore de l'âme. Seul l'écho de l'âme du compositeur demeure. Et par ailleurs, elle est trop entièrement faite de triomphes plutôt que de vie.

La vie en organisation est remplie d'inventions potentielles qui sont prises au piège lorsqu'on sillonne les vieux clichés. S'en extraire est un travail tout de tension. Ce peut être un travail froid. À certains moments advient un triomphe. D'habitude, néanmoins, comme des personnes chez Honda l'ont exprimé : « Un taux de succès de 1 % est entretenu par les erreurs faites 99 % du temps » (Nonaka et Takeuchi, 1995, p. 232). L'improvisation de jazz, elle-même construite sur des « moments de rare beauté entremêlés d'erreurs techniques et de passages sans intérêt » (Gioia, 1988, p. 66), nous apprend qu'il y a de la vie au-delà des routines, de la formalisation et du succès. Voir la beauté des tentatives ratées, c'est apprendre une leçon importante que peut enseigner l'improvisation de jazz³.

RÉFÉRENCES

- Allport, F. H. (1962), « A Structuronomic Conception of Behavior: Individual and collective », *Journal of Abnormal and Social Psychology*, n° 64, p. 3-30.
- Amabile, T. M. (1988), « A Model of Creativity and Innovation in Organizations », *Research in Organizational Behavior*, n° 10, p. 123-167.
- Barrett, Frank. (1998), « Creativity and Improvisation in Jazz and Organizations: Implications for Organizational Learning », *Organization Science*, n° 95, p. 605-622.
- Bastien, D. T. et T. J. Hostager (1992), « Cooperation as Communicative Accomplishment: A Symbolic Interaction Analysis of an Improvised Jazz Concert », *Communication Studies*, n° 43, p. 92-104.

3. Cet essai développe des thèmes mentionnés dans ma brève remarque faite à Vancouver le 8 août 1995 (p. ex. « définir les caractéristiques de l'innovation », « exemples d'improvisation dans des contextes non musicaux ») et conserve toutes les caractéristiques utilisées pour fonder ces thèmes (p. ex. Pyle et Gioia sur l'action *ad hoc* adroite, Mingus sur les mélodies, Keeney sur la psychothérapie et Mailer sur la prédisposition de la société à prendre l'invention au piège). Ces développements forment un parfait exemple de « retravail de matériaux précomposés en relation avec des idées non anticipées » conçues pendant l'écriture elle-même, ce qui est simplement une autre manière de dire que c'est une manifestation de l'improvisation.

- Bateson, M. C. (1989), *Composing a Life*, New York, Atlantic Monthly.
- Berliner, Paul F. (1994), *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press.
- Buckley, W. (1968), « Society as a Complex Adoptive System », dans W. Buckley (dir.), *Modern Systems Research for the Behavioral Scientist*, Chicago, Aldine, p. 490-513.
- Bursztjahn, H., A. Feinbloom, R. Hamm et A. Brodsky (1981), *Medical Choices, Medical Chances*, New York, Dell.
- Chia, R. (1996), « The Problem of Reflexivity in Organizational Research: Towards a Postmodern Science of Organization », *Organization*, n° 3, p. 31-59.
- Cohen, M. D. et P. Bacdayan (1994), « Organizational Routines Are Stored as Procedural Memory: Evidence From a Laboratory Study », *Organization Science*, n° 5, p. 554-568.
- Crossan, M. et M. Sorrenti (1996), *Making sense of improvisation*, manuscrit inédit.
- Daft, R., K. Weick (1984), « Toward a Model of Organizations as Interpretation Systems », *Academy of Management Review*, n° 9, p. 284-295.
- Davis, F. (1986), *In the Moment: Jazz in the 1980s*, New York/Oxford, Oxford University Press.
- Dougherty, D. (1992), « Interpretive Barriers to Successful Product Innovation in Large Firms », *Organization Science*, n° 3, p. 179-202.
- Eisenberg, E. (1990), « Jamming! Transcendence Through Organizing », *Communication Research*, vol. 17, n° 2, p. 139-164.
- Eisenhardt, K. M. (1989), « Making Fast Strategic Decisions in High-Velocity Environments », *Academy of Management Journal*, n° 32, p. 543-576.
- Follett, M. P. (1924), *Creative Experience*, New York, Longmans, Green and Co.
- Gersick, C. J. G. et J. R. Hackman (1990), « Habitual routines in taskperforming groups », *Organizational Behavior and Human Decision Processes*, n° 47, p. 65-97.
- Gioia, T. (1988), *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*, New York, Oxford University Press.
- Harper, D. (1987), *Working Knowledge: Skill and Community in a Small Shop*, Chicago, University of Chicago Press.
- Herrington, B. S. (1989), « Merging of music, psychiatry yields richly composed life », *Psychiatric News*, n° 7 (avril), p. 16.
- Isenberg, D. J. (1985), « Some Hows and Whats of Managerial Thinking: Implications for Future Army Leaders », dans J. G. Hunt et J. D. Blair (dir.), *Leadership on the Future Battlefield*, Washington, Pergamon-Brassey's, Washington, p. 168-181.
- Janowitz, M. (1959), « Changing Patterns of Organizational Authority: The Military Establishment », *Administrative Science Quarterly*, n° 3, p. 473-493.
- Keeney, B. P. (1990), *Improvisational Therapy*, New York, Guilford.
- Kernfeld, B. (1995), *What to Listen for in Jazz*, New Haven, Yale University Press.
- Levi-Strauss, C. (1966), *The Savage Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

- Maggin, D. L. (1996), *Stan Getz: A Life in Jazz*, New York, Morrow.
- Mangham, I. et A. Pye (1991), *The Doing of Managing*, Oxford, Blackwell.
- Maruyama, M. (1963), «The Second Cybernetics: Deviation-Amplifying Mutual Causal Processes», *American Scientist*, n° 51, p. 164-179.
- McDaniel fils, Reuben R. (1996), «Strategic Leadership: A View from Quantum and Chaos Theories», dans W. J. Duncan, P. Ginter et L. Swayne (dir.), *Handbook of Health Care Management*, Oxford, Blackwell.
- Miller, D. (1993), «The Architecture of Simplicity», *Academy of Management Review*, n° 18, p. 116-138.
- Miner, A. J., C. Moorman et C. Bassoff (1996), *Organizational improvisation in new product development*, manuscrit inédit.
- Mintzberg, H. et A. McHugh (1985), «Strategy Formation in an Adhocracy», *Administrative Science Quarterly*, n° 30, p. 160-197.
- Neisser, U. et E. Winograd (dir.) (1988), *Remembering Reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Nemeth, C. J. et B. M. Staw (1989), «The Tradeoffs of Social Control and Innovation in Groups and Organizations», *Advances in Experimental Social Psychology*, n° 22, p. 175-210.
- Nonaka, I. et H. Takeuchi (1995), *The Knowledge-Creating Company*, New York, Oxford.
- Perry, L. T. (1991), «Strategic Improvising: How to Formulate and Implement Competitive Strategies in Concert», *Organizational Dynamics*, vol. 19, n° 4, p. 51-64.
- Ramos, R. (1978), «The Use of Improvisation and Modulation in Natural Talk: An Alternative Approach to Conversational Analysis», dans N. K. Denzin (dir.), *Studies in Symbolic Interaction*, Greenwich, Emerald Publishing, p. 319-337.
- Reed, M. (1991), «Organizations and Rationality: The Odd Couple», *Journal of Management Studies*, n° 28, p. 559-567.
- Ryle, G. (1979), «Improvisation», dans G. Ryle, *On Thinking*, London, Blackwell, p. 121-130.
- Schön, D. A. (1987), *Educating the Reflective Practitioner*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Schuller, G. (1968), *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, New York, Oxford University Press.
- Simon, H. A. (1989), «Making Management Decisions: The Role of Intuition and Emotion», dans W. H. Agor (dir.), *Intuition in Organizations.*, Newbury Park, Sage, p. 23-39.
- Stacey, R. D. (1992), *Managing the Unknowable*, San Francisco, Jossey-Bass.

- Starbuck, W. H. (1993), « "Watch Where You Step!" or Indiana Starbuck Amid the Perils of Academe (Rated PG) », dans A. G. Bedeian (dir.), *Management Laureates*, Greenwich, Emerald Publishing, p. 65-110.
- Starbuck, W. H. et F. Milliken (1988), « Challenger: Fine Tuning the Odds Until Something Breaks », *Journal of Management Studies*, n° 25, p. 319-340.
- Suhor, C. (1986), « Jazz Improvisation and Language Performance: Parallel Competitiveness », *ETC*, vol. 43, n° 4, p. 133-140.
- Sutcliffe, K. M. et S. Sitkin (1996), « New Perspectives on Process Management: Implications for 21st Century Organizations », dans C. Cooper et S. Jackson (dir.), *Handbook of Organizational Behavior*, New York, Wiley.
- Tyler, S. A. et M. G. Tyler (1990), « Foreword », dans B. P. Keeney (dir.), *Improvisational Therapy*, New York, Guilford, p. ix-xi.
- Walsh, J. P. et G. R. Ungson (1991), « Organizational Memory », *Academy of Management Review*, n° 16, p. 57-91.
- Wegner, D. M. (1987), « Transactive Memory: A Contemporary Analysis of the Group Mind », dans B. Mullen et G. R. Goethals (dir.), *Theories of Group Behavior*, New York, Springer-Verlag, p. 185-208.
- Weick, K. E. (1995), « Creativity and the Aesthetics of Imperfection », dans C. M. Ford et D. A. Gioia (dir.), *Creative Action in Organizations*, Thousand Oaks, Sage, p. 187-192.
- Weick, K. E. (1993), « Organizational Redesign as Improvisation », G. P. Huber et W. H. Glick (dir.), *Organization Change and Redesign: Ideas and Insights for Improving Performance*, New York, Oxford University Press, p. 346-379.
- Weick, K. E. (1989), « Organized Improvisation: 20 Years of Organizing », *Communication Studies*, n° 40, p. 241-248.
- Weick, K. E. (1979), *The Social Psychology of Organizing*, 2^e éd., Reading, Addison-Wesley.
- Weick, K. E. (1969), *The Social Psychology of Organizing*, Reading, Addison-Wesley.
- Weiss, C. H. (1980), « Knowledge Creep and Decision Accretion », *Knowledge: Creation, Diffusion, Utilization*, n° 1, p. 381-404.
- Whitehead, A. N. (1929), *Process and Reality*, New York, Macmillan.
- Wilson, R. C. (1992), « Jazz: A Metaphor for High-Performance Teams », dans J. A. Heim et D. Compton (dir.), *Manufacturing Systems*, Washington, National Academy Press, p. 238-244.
- Wruck, K. H. et M. C. Jensen (1994), « Science, Specific Knowledge, and Total Quality Management », *Journal of Accounting and Economics*, n° 18, p. 247-287.

CHAPITRE 7

MOURAD MERZOUKI, LES SENS DU HIP-HOP

HUGO LETICHE¹

La danse n'a pas les mots pour dire le sens. Et pourtant du sens est créé, du sens est perçu par les spectateurs. Et pourtant, par exemple, le hip-hop est interprété comme un vaste mouvement d'expression, comme une volonté d'affirmer et de prendre la parole, et comme une protestation. Le chorégraphe Mourad Merzouki, à partir de sa pratique et de sa culture du hip-hop, part à la rencontre d'autres codes, il va faire danser les codes entre eux, forçant la rencontre entre styles, genres et cultures. De ce dialogue et de cette confrontation créative naissent de nouvelles fabrications de sens selon un processus que permet de comprendre le *sensemaking* décrit par K. E. Weick et d'en montrer toute la pertinence, mais qui, en même temps, montre certaines des limites de ce schéma.

Né dans le Bronx du début des années 70, reterritorisant certaines musiques et pratiques festives afro-caribéennes, le hip-hop est depuis lors au centre de la contre-culture américaine. La scène française du hip-hop, la seconde plus grande au monde, a suivi à partir de la fin des années 70 son propre chemin. La tradition du hip-hop new-yorkais est enracinée dans la culture des gangs et l'absence de perspectives économiques des ghettos américains. Il exprime une intense colère antisociale à l'image du *gangster hip-hop*, tout en promouvant chez d'autres le pacifisme. La voie française est plutôt immergée dans la culture des banlieues urbaines (notamment celles de Paris, Lyon et Marseille) et des jeunes d'origine nord-africaine, africaine et antillaise, clamant leur protestation politique et une critique de la société. Le hip-hop

1. L'auteur remercie Isabela Paes et Jean-Luc Moriceau pour certains apports et suggestions.

peut être vu comme un effort pour « comprendre » la pauvreté urbaine depuis l'intérieur et lutter contre son anomie. Le voir ainsi, c'est déjà chausser les lunettes de Weick, avec sa manière de comprendre l'action collective comme autant de processus pour parvenir à un sens partagé.

La danse (*breakdance, popping, locking, smurf*) n'est que l'un des éléments de la culture hip-hop qui se donnent également à entendre dans le rap, et à voir avec les graffitis. Le rap (comme le slam) français multiplie les double-entendre et s'abreuve des traditions poétiques nationales, de Mallarmé à Gainsbourg – alors que le rap américain reste plus proche des styles afro-caribéens. Les styles graphiques des tags et graffitis, qui couvrent aussi vêtements, CD et affiches, empruntent beaucoup au mouvement psychédélique des années 60. Le *breakdance* a sa longue histoire qui pourrait remonter aux années 20, mais c'est depuis 40 ans qu'il a pris beaucoup d'ampleur. Le plus souvent, il prend la forme d'une compétition entre danseurs solo, renouant avec la tradition caribéenne, où chacun prend la parole à son tour, se vantant et rivalisant de grande gueule et de prouesse. « *Breaking* » donne l'image du danseur s'effondrant, coupé dans son élan par une blessure ou une perte de contrôle, ou rompant avec les codes du mouvoir des corps bourgeois – une allure que certains ont, à tort, du mal à dissocier de celle du « casseur ».

Le chorégraphe Mourad Merzouki reformule radicalement la danse hip-hop. Les mouvements de base – sauts périlleux, tomber-relever, tournoiement, *freezes*, coupoles... – restent les mêmes mais il les déterritorialise de la structure habituelle où des individualités se mettent en avant pour épater et l'emporter. Le hip-hop de la rue est en effet structuré autour de triades simples : le danseur, son ou ses rivaux directs et « le reste ». La danse y est composée de cycles de compétition pour égaler et, mieux, surpasser l'autre. Certains éléments d'habitude intrinsèques à la danse sont le plus souvent exclus : l'attention, la tendresse ou l'affection. Ce faisant, et alors que le hip-hop se veut protestataire et critique, il embrasse de fait la logique dominante de l'individualité, de la compétition et de la célébration du vainqueur. Au contraire, lorsque les chorégraphies de Merzouki réinterprètent le *breakdance*, ces modes de relation sont renversés en faveur de liens de coopération, d'empathie et de solidarité.

Mais que peuvent nous apprendre ces chorégraphies sur l'art du sens ? Si l'on essaie de saisir le sens d'un spectacle de Merzouki, nous nous trouvons dans un premier temps désarmés, confrontés à une grande « équivocité » : en présence de plusieurs voix égales, d'une pluralité de sens possibles. Comment réduire cette équivocité pour en parler et réfléchir à cette expérience ? Dans ce chapitre, dans un premier temps, en nous fondant sur l'analyse de trois œuvres : *Yo Gee Ti*, *Boxe Boxe* et *Agwa*, nous voudrions entreprendre une

expérience de pensée, celle consistant à appliquer la théorie de l'*organizing* de Karl Weick au travail scénique de Mourad Merzouki. Dans un second temps, à la suite d'un entretien avec le chorégraphe, nous montrerons que certaines de nos interprétations ne collent pas avec l'intention et la pratique de Merzouki. Nous concluons que cela montre à la fois la pertinence de l'approche de Karl Weick – nous étions pris dans nos propres boucles construction du sens – et permet de mettre en évidence certaines des limites de son approche.

« FAIRE SENS » D'UN SPECTACLE DE DANSE

Lorsque nous observons une chorégraphie de Merzouki, nous sommes bien en peine d'en interpréter immédiatement le sens. Nous restons plutôt bombardés par une énergie folle, émerveillés par des prouesses incroyables mêlées à une poésie inattendue. Plutôt qu'une analyse à la manière des études culturelles, nous décidons de plutôt trouver des ressources dans la théorie des organisations, avec les concepts sociopsychologiques de Karl Weick.

Weick affirme que l'organisation (au sens d'*organizing*) comprend trois phases ou trois éléments : l'énaction (*enactment*), la sélection et la rétention. Organiser, c'est tenter d'éviter des disputes et incompréhensions qui créent de la confusion et ne mènent nulle part. D'un côté, l'équivocité est ambiguë, confuse et sans but, de l'autre, l'organisation vise au contraire la clarté, la poursuite d'un but et l'ordre. Pour Weick, l'organisation est justement le processus social qui réduit l'équivocité, c'est l'effort partagé pour parvenir à de la structure, de l'efficacité et de la stabilité. Néanmoins, le paradoxe de l'organisation est que trop de stabilité détruit l'unité impliquée. L'excès d'ordre est aussi nocif que son insuffisance. La coopération entre personnes demande innovation et changement tout autant que compréhension et stabilité. C'est l'interaction entre ces deux forces qui caractérise l'organisation en tant que verbe, en tant qu'activité. La recherche d'un sens partagé est ce qui met en route les processus organisants, et le sens est en quelque sorte le résultat de ces processus. Produire un sens commun, non équivoque, est ce qui va permettre l'efficacité du système, mais, du fait que croire c'est voir, le sens établi peut aussi être ce qui empêche l'organisation de s'adapter aux changements de son environnement – un environnement qu'elle projette et ne voit presque plus.

Pour Weick, tout commence avec l'énaction. L'énaction est cette activité de sensation, d'identification et de description phénoménologique de sa propre situation sur le moment. Par l'énaction, l'acteur crée son sens du lieu, du présent, du territoire. Tout ordre commence quelque part et en quelque temps – le lieu et le temps doivent être créés à partir des sensations, de divers stimuli

et d'une conscience encore assez vague et indifférenciée. C'est cette expérience du monde qui est au départ, et pour la faire imaginer, Weick se fonde sur la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty et la phénoménologie sociale de Schütz. Mais cette activité qui nous permet de préciser notre propre position, ainsi que le flot des événements autour, est soumise à des règles. Nous nous servons en effet de règles et d'aides mentales pour passer d'une série de stimuli chaotiques à une perception quelque peu ordonnée. Grâce à ces guides, nous composons, on pourrait dire nous mettons en scène², le monde que nous percevons. Il n'y a pas d'environnement ou de circonstances en soi, le monde que nous voyons est le monde dont nous créons la vision.

L'art moderne s'est justement focalisé sur la modification de nos façons de voir. Si l'art du 19^e siècle prescrivait des croyances et des certitudes, celui du 20^e a de plus en plus tenté de changer nos manières de voir. Les grands artistes modernes, à l'image de Picasso, composaient des manières de voir disjointes, conflictuelles et instables. La mobilité, le chaos et le conflit étaient rendus visibles. Toutefois, à la fin du 20^e siècle, l'art des vidéos et des installations n'apportait souvent plus de nouvelles manières de voir. Dans leur quotidienneté antiesthétique, il rejetait le principe de spécificité et de virtuosité auparavant au cœur du modernisme. La perception de tous les jours semblait suffire, on ne recherchait plus le sublime.

Merzouki s'efforce d'atteindre une beauté et une excellence partagées. La danse qu'il chorégraphie met en scène (elle *énacte*) l'agilité du corps humain, la possible subtilité du mouvement et l'émotionnel de la relation. Par exemple, *Yo Gee Ti* (organique en mandarin) est une danse à propos du tricot. Tricoter est en un sens une forme de perception : un travail pour combiner, relier et nouer ensemble. Tricoter, c'est adopter une posture bien différente d'une approche en termes de cause et d'effet ou de stimulus et de réponse. Les nœuds vont et viennent, ils sont serrés ou lâches, ils composent plus qu'un fil ou une pièce, ils restreignent et en même temps unissent. Tricoter, c'est un art de l'ordre dans l'équivoque ; et l'on ne peut s'empêcher de penser aux différentes formes de couplages chez Weick. Merzouki évoque le tricot assez littéralement, avec des sculptures de laine géantes pendant des coursives au-dessus de la scène. Ces immenses objets tricotés font que tout l'espace vertical du proscénium est engagé dans la danse. En général, dans la danse moderne, l'espace signifiant se réduit à plus ou moins deux mètres au-dessus du plancher de la scène, et tout l'espace au-dessus est autant d'espace vide. Les danseurs sont

2. G. Koenig (« La théorie de l'organisation à la recherche de son équilibre », dans G. Charreaux et collab., *De nouvelles théories pour gérer l'entreprise*, Paris, Economica, 1987) a proposé de traduire *enactment* par mise en scène. Nous verrons ici la productivité d'une telle traduction.

comme écrasés sur le sol et ils essaient désespérément d'échapper à la gravité – mais sans succès. Dans *Yo Gee Ti*, cette configuration est refondue grâce à ces sculptures de laine pendantes et l'espace en entier fait partie du jeu. En contrepoint de ces verticales fortes, Merzouki fait plusieurs fois s'allonger ses danseurs sur la scène et ne danser qu'avec leurs doigts. Il dramatise ainsi les hauts et les bas de l'existence, la hauteur et la bassesse, le délicat et le dramatique. Les possibilités du tricotage, le fait de combiner et de diviser avec les doigts, sont déployées dans toutes leurs dimensions.

Le tricot peut être accompli par des ficelles ou des fils pendants à combiner, diviser, contraster, mettre en ordre. Ce thème était réalisé par des fils qui pendaient avant que les danseurs ne les (ré)arrangent en les nouant en des pompons géants. À un autre moment, un câble métallique traversait le plateau à hauteur de taille pour mener la danse comme une barre de danse classique. Tout un univers de lignes, de fils, de nœuds et de cordes permet aux danseurs de combiner et de séparer, de toucher et de retirer, de se mouvoir librement ou d'être enserré. À un moment, trois danseurs apparaissent enfermés au sein de nœuds de laine géants ou de globes de la même matière que les objets pendants. Ils dansent comme des sculptures nouées informes, avec des degrés de liberté très limités, apportant une nouvelle interprétation inattendue aux verticales et à l'espace de la scène.

Ainsi l'espace où la danse a lieu a été édicté autour d'un nombre limité d'éléments puissants qui se répètent encore et encore, parmi lesquels le tricot, l'espace vertical du proscénium, les lignes et les fils. La chorégraphie est organisée autour d'un nombre limité de thèmes qui sont développés en extension. Cela énonce un environnement théâtral caractérisé par la reliance de l'un et de l'autre.

La danse elle-même fonctionne autour d'un ensemble de cycles emboîtés. Un petit nombre de relationnements ont été sélectionnés pour être mis en valeur. La danse tourne autour d'interactions doubles entre les danseurs taiwanais (qui viennent d'une danse moderne assez classique) et les danseurs français (de base hip-hop). Le pari a été de tisser ces deux groupes de danseurs bien différents pour une même production d'une façon qui permet à chacun de se sentir dans son élément. Le danseur homme accomplit une série de mouvements et de gestes autour de sa partenaire taiwanaise : il y a de la peur et de l'acceptation, du rejet de l'approche, de l'esquive, de la chute. Il y a de la relation essayée, évitée, crainte, réalisée pendant un moment. L'être-deux n'est jamais fondu en une unité mais la reliance en tant qu'interaction est accomplie. L'équivoque est puissante. Un danseur fait un geste, un second lui répond et nous, l'auditoire, essayons d'évaluer ce qui est (ou non)

accompli. Bien sûr, les danseurs se savent observés, ils savent que leur relation est sous notre regard, à nous l'auditoire. Ils se voient l'un l'autre comme étant vus par nous. Tout au long la relation est médiatisée par la danse, par le fait d'être en scène et par la forme d'art en train d'être développée et explorée.

Penser l'énaction comme mise en scène est directement productif à condition de penser à un spectacle que les acteurs de l'organisation présentent à eux-mêmes. Dans le spectacle *Agwa*, cette mise en scène de contraintes et de règles que les danseurs issus des *favelas* brésiliennes composent et qui ensuite s'impose à eux est matérialisée par un agencement de gobelets remplis d'eau. À chaque tableau, les gobelets sont disposés différemment, dessinant un nouveau réseau de contraintes avec lesquelles et autour desquelles les acteurs inventent leur propre danse ensemble. Il n'y a ainsi pas de danseurs qui tentent de représenter un sens partagé, ni de danseurs s'entre-exprimant un sens intime. Vient d'abord le jeu de contraintes, qui appellent certains gestes et mouvements, et ces mouvements se répondent et s'enchaînent entre eux. Les mouvements s'enchevêtrent avec ceux des autres dans un jeu autour des contraintes. Une immense énergie naît de telles interactions où chaque danseur est particulièrement attentif et affecté par le comportement des autres. Et chaque nouveau jeu de règles semble apporter encore un regain d'énergie. La danse tout au long est exceptionnellement intense, et on imagine combien les danseurs pourraient avoir envie de boire cette eau dans les gobelets, mais les mouvements ainsi cadencés (*interlocked*) les uns vis-à-vis des autres font que l'organisation prend le pas sur les désirs (d'eau) individuels, le jeu organisé et la danse qui les lie les animent plus que tout. Et lorsqu'un instant les danseurs quittent la scène, s'effondrent les constructions de gobelets, tout comme Weick décrivait l'effondrement de l'organisation à l'instant de l'évanouissement du sens partagé dans le célèbre cas des pompiers de Mann Gulch.

Un même jeu de comportements emboîtés autour de règles et contraintes auto-imposées émerge le spectacle *Boxe Boxe*. Chaque nouveau jeu de règles et contraintes auto-imposées est source de nouveaux pas de deux, qui explorent toutes les possibilités offertes par cette remise en scène qui est une remise en jeu. Le plaisir d'une telle exploration ensemble surpasse les rivalités impliquées dans la boxe. Des mouvements qui semblaient impossibles, des jeux avec les objets et symboles du sport auxquels on n'aurait pas pensé, nous sont offerts avec un mélange d'humour et de punch. Mais au lieu d'en sortir *knockout*, les spectateurs en sortent revitalisés par ces nouvelles possibilités du corps et des relations ainsi présentées sur un plateau.

À chaque fois l'espace vide du plateau a été mis en scène, dessinant des buts, des contraintes et des règles. Les danseurs agissent dans un jeu d'interactions doubles et de comportements interreliés : le comportement de l'un répond à celui de l'autre, qui influence à son tour les actions de l'un et de tous les autres. L'organisation prend, toute à fonctionner dans ce jeu de règles et de réponses aux réponses. Le sens a perdu son équivocité.

Mais le sens impliqué par l'énaction de même que le jeu de règles doivent encore être acceptés et adoptés. À la fin, le public retirera ou non de la performance une expérience pleine de sens. La rétention, le fait de tirer des conclusions, est un acte du public. En fin de compte, l'organisation mène à quelque chose – ici à un spectacle de danse. Mais qui détermine, et comment, tout ce que cela signifie ? Pour les hip-hoppeurs, danser en duo et en justaucorps était déjà un grand écart. La beauté du mouvement, son énergie de même que la tendresse et la complexité de la relation étaient systématiquement sélectionnées – un parti pris exceptionnel pour le hip-hop. Les aspects athlétiques du *breakdance* étaient présents, les sauts périlleux plus explosifs que jamais, mais dominaient la reliance, la subtilité et une fine sensibilité. La musique, d'un groupe de hip-hop français (AS'N), jouée sans les paroles, tenait davantage d'une musique électronique délicate et raffinée que du râpeux du rap. On retenait le sentiment de l'exploration d'une sensibilité, d'une recherche de fins mouvements et gestes délicats et d'une célébration de la physicalité humaine. Un sens de l'exploration en tant que joie et de la différence (Taïwanaises/Français, danse moderne/*breakdance*, art majeur/art de la rue) en tant que créativité, voilà ce avec quoi nous repartions du théâtre.

L'interprétation, qui va de l'énaction à la sélection puis à la rétention, est de Weick. Le champ est perçu, des règles sont employées pour choisir comment entrer en relation avec ce champ, des cycles de relations se développent pour accomplir et étendre sa reliance, et des conclusions ou des résolutions sont tirées de ce qui a été entrepris. Le but est de jouer avec l'équivocité des circonstances et de les contrôler. Si la danse est chaotique et informe, elle devient lassante, ennuyante, sans but. Si la danse est trop régimentée et contrôlée, aucune énergie n'en jaillit et elle n'arrivera jamais à égaler le niveau de puissance et de succès de *Yo Gee Ti*.

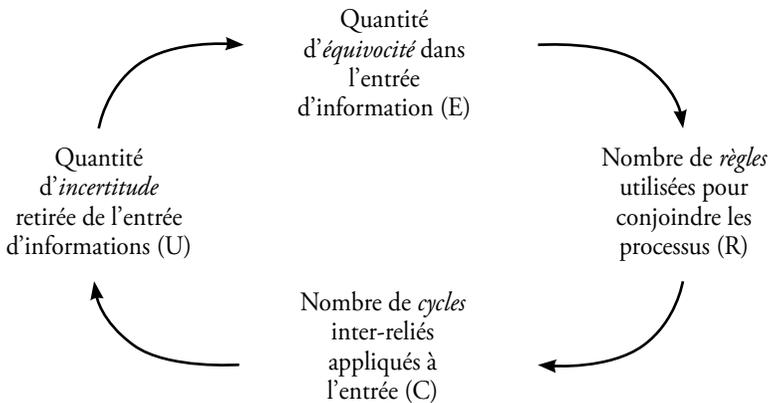


FIGURE 1 : LES PROCESSUS INTERRELIÉS DE L'ORGANISATION (*ORGANIZING*)
ADAPTÉ DE KARL WEICK (1969)

Le schéma de Weick précise la nature des relations requises entre ces phases. On commence avec l'équivocité en demande d'ordre. Merzouki s'est dès le départ engagé dans une expérience taiwano-française où l'absence de contact des Taïwanais avec le hip-hop était un manque à travailler. L'équivocité était majeure. Mais au lieu de forcer les danseuses taiwanoises à faire ce qu'elle n'avait pas encore découvert (la danse hip-hop), il a décidé qu'il fallait nécessairement respecter les deux groupes et travailler dans une attitude de respect mutuel. Ainsi les hip-hoppeurs devaient entrer en contact avec la danse moderne tout comme les Taïwanais avec la danse de rue. La chorégraphie est devenue une exploration mutuelle de l'altérité, avec Merzouki explorant la relation. Toutefois, une telle équivocité maximale requerrait des hypothèses de travail pour que tous les participants puissent être prêts. Des couplages se sont faits, des comportements interreliés se sont mis à tourner autour des règles et contraintes énoncées, sélectionnées, retenues. L'utilisation de règles limitait ce qui serait ou ne serait pas essayé. Les règles – fils, verticalité, tricot, impressions tactiles – limitaient la largeur du projet et recentraient ce qui allait être inventé. De la même manière, les relations concrètes entre les cinq Taïwanaises et les cinq danseurs français, combinées avec Merzouki comme chorégraphe, définissaient quelles relations et quels cycles feraient partie du processus de création. Un nombre limité de personnes devaient interagir entre eux, définir des actions communes, et apprendre à s'exprimer en lien avec l'autre. Les cycles relationnels, couplés avec les thèmes esthétiques (règles), réduisaient l'équivocité de départ à une situation gérable où la profondeur des sentiments et des résultats artistiques pouvait être explorée. Parce qu'il y avait un nombre assez limité de règles, le nombre de cycles devait être grand. Le

volume des répétitions a dû être énorme pour que danseurs et chorégraphe créent la danse en relation les uns avec les autres.

En déroulant ainsi les étapes de l'énaction-sélection-rétention, on a peut-être donné l'impression d'un processus linéaire. Ce n'est pas le cas, et Weick ne le voit d'ailleurs pas ainsi. Dans une situation nouvelle (ou changeante), une énaction est requise pour que la situation puisse même simplement être perçue. Une énaction ou une prise de conscience forte réclame un besoin aussi grand de règles de perception et d'analyse. Les pratiques qui en résultent et les relations qui se traduisent en attention, débat et problématisation sont remarquables, elles restent gravées dans les mémoires. Les règles de perception ne sont pas individuelles, elles sont constituées et vécues socialement. Elles produisent ce que nous nous rappelons, et ce que nous nous rappelons influence ce que nous percevons ensuite – bloquant certaines formes de perception et en renforçant d'autres. Ainsi, la part du lion revient à certaines formes de relations, de pratiques et de résultats alors que les autres sont rejetées. Le processus d'énaction-sélection-rétention produit des boucles de rétroaction positives et négatives. Certaines façons de voir sont renforcées, d'autres sont freinées. Certaines formes de sociabilité sont vénérées, d'autres abhorrées.

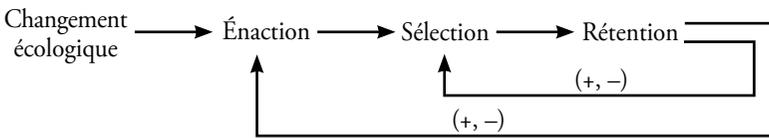


FIGURE 2 : LA SÉLECTION NATURELLE DES PROCESSUS D'ORGANISATIONS
ADAPTÉ DE KARL WEICK (1969)

Chaque étape du processus fait partie d'un système de perception et d'action sociopsychologique, et est reliée aux autres étapes. Weick propose moins une logique linéaire qu'une perspective systémique. En un sens, il a domestiqué la pensée fondamentale de la phénoménologie sociale afin d'«expliquer» l'organisation. La perception bombarde la conscience de sensations, ces sensations ont besoin d'une structuration pour pouvoir être perçues et cette structuration doit être créée et continuée socialement, interactivement, afin de persister. Il passe de la sensation brute aux règles herméneutiques de production de la conscience, puis aux processus sociaux qui soutiennent une telle herméneutique, finissant par le tissu social et la mémoire collective qui confèrent à ce processus sa (semi-)permanence. Pratiquement, il a scindé la phénoménologie de la perception en trois étapes et a rebaptisé le système sociocognitif qui en résulte «organisation». Une conséquence de la stratégie

de Weick, parmi les plus prisées ou les plus rejetées, est sa critique de la planification. L'organisation ne saurait être planifiée linéairement si elle est un système qui dépend de boucles de rétroaction positives et négatives. Tout élément nouveau peut potentiellement influencer le système, mais comment et où celui-ci sera influencé n'est pas prédéterminé. Cela dépend de comment cet élément sera perçu, de quelles règles de jugement seront employées pour l'évaluer et de comment les processus sociocognitifs détermineront la conscience et les réactions sociales. L'organisation a lieu de l'intérieur vers l'extérieur, selon Weick; il s'agit d'un processus interactif de cognition sociale. La planification conçoit au contraire l'organisation de l'extérieur vers l'intérieur: le ou les leaders décident des paramètres que l'organisation doit atteindre. Mais si la conscience collective de ce qui se passe (rétention) est déterminée par la mémoire partagée des processus passés, alors ce qui arrive n'est jamais connu à l'avance mais seulement après les faits. La planification suppose un processus de sens inverse, des résultats vers les causes, comme si la rétro-ingénierie était la même chose que la causation. Certes, il serait possible de retracer les étapes reliant les résultats aux causes, mais cela ne signifie pas que quiconque puisse au départ tracer le chemin du début jusqu'au produit final. Aujourd'hui, nous pouvons retracer le devenir de *Yo Gee Ti* jusqu'à ce qu'il est devenu. Mais cela n'aurait pu être possible avant que les danseurs n'aient été choisis, la musique composée, les costumes et les sculptures d'étoffe conçus, et la coopération lancée. Nous n'avons pas d'abord le sens de ce qui se déroule devant nous, cherchant à savourer comment celui-ci est dramatisé ou incorporé par les danseurs. Nous sommes constamment surpris, émerveillés et intrigués, par le surgissement de gestes et de relations, et du sens émerge de ce que dans le flot nous retenons.

Ainsi, l'approche de Weick nous aide à donner du sens à ce que nous voyons sur scène. Nous saisissons un sens émanant rétrospectivement, produit par un grand nombre de cycles d'essais et d'improvisations en face d'une équivocité posée au départ: la rencontre des traditions de danse bien différentes, la présence de danseurs et musiciens classiques sur un ring de boxe, des hommes puissants coopérant plutôt que rivalisant autour d'une ressource en eau bien rare. Un sens temporaire est donné à ces contextes, des règles s'instaurent, les comportements se couplent et l'organisation se donne à voir et à sentir dans toute sa puissance et son efficacité. Nous, spectateurs, sommes à notre tour bombardés par cette puissante pulsée par les mouvements et figures; du sens se dessine, rétrospectivement, pour organiser ce feu d'artifice de sensations et d'affects. Nous avons l'impression d'être tous unis en partageant ce qui nous est aussi généreusement offert, et d'un même mouvement

tout le public se lève, crie et applaudit, formant une unité dans l'ovation chaque soir puissante et électrisée.

LA DENSITÉ DE LA DANSE

Bien entendu, en organisant une entrevue avec Mourad Merzouki, nous n'essayions pas de nous enquérir du vrai sens. L'herméneutique a une longue histoire de controverses entre les intentions de l'auteur, ce que porte l'œuvre elle-même, et la réception du lecteur, qui fait éclater toute idée d'un vrai sens. Nous voulions plutôt une autre mise en récit du sens, afin d'élargir les possibilités d'interprétation et de voir sa fabrique selon une autre perspective. Merzouki n'a pas voulu suivre les préceptes de Weick, qu'il ne connaissait pas, ce qui nous offre un regard extérieur à ce schéma.

Et lorsque Mourad Merzouki nous raconte la genèse de ses œuvres, jamais il ne commence par un sens qu'il essaierait d'actualiser, par une idée de mise en scène, par une histoire, par une image du contexte, par une façon de raconter l'environnement ou le jeu des contraintes. Il commence par observer les interactions de base, lorsque deux codes, deux traditions s'entredécouvrent et se confrontent. Par exemple, alors qu'il est passionné de boxe, il rencontre le quatuor à cordes Debussy, d'une tradition classique qu'il ne connaît pas. Les musiciens lui envoient des enregistrements... et rien ne se passe. Par contre, lorsque ceux-ci vont venir jouer devant lui, il retient des mouvements, une sensibilité, une façon de découper et de rythmer la musique. Les danseurs sont alors placés dans la situation déstabilisante de devoir composer entre les codes de cet univers classique, de celui de la boxe et de celui du hip-hop. Des gestes, des combinaisons, des interactions s'inventent et certaines sont progressivement sélectionnées. Le spectacle, la mise en scène, l'intention viennent en dernier, s'élaborant à partir des multiples essais et de la créativité du chorégraphe qui compose un ensemble global. Le cycle d'énaction-sélection-rétention semble bel et bien tourner à l'envers.

Les mots qui viennent le plus souvent dans les paroles de Merzouki sont ceux de rencontre, brassage, passerelle, mixité, voyage et apprentissage. Il est heureux quand les spectateurs proviennent de différents milieux, classes sociales, âges, centres d'intérêt. C'est sa manière à lui de parler du contemporain, de produire du contemporain. Il refuse d'avoir un style propre, comme certains chorégraphes revendiquent d'avoir créé une esthétique. Le hip-hop se transmet et se développe par un danseur qui montre à l'autre un mouvement que celui-ci réinterprète et transmet à son tour. Les mouvements sont capturés, reterritorialisés, déclinés. Merzouki espère toujours se réinventer, bousculer les codes, mêler les traditions, mélanger les questions artistiques et sociétales.

Ce qu'il abhorre, ce sont les étiquettes, les identités assignées et stéréotypées. Il veut déstabiliser les catégories préconçues, mixer les genres, troubler les certitudes. Il veut un conflit créatif. S'il y a du sens qu'il cherche à produire, celui-ci n'a pas pour but de réduire l'équivocité mais de la réinjecter, de remettre en mouvement le sens déjà figé autour duquel tournent les organisations.

Si donc il y a du sens, celui-ci ne réside pas dans ce qui est montré, ce qui est mis en scène, énoncé par ses pièces. Il y a un sens implicite que les mouvements ne racontent pas et que pourtant ils actualisent. Le *breakdance* est une forme d'art politique qui cherche à s'opposer à l'exploitation et à la répression. Merzouki ne proteste pas contre l'injustice, il la dénie. Il évite les slogans mais fournit des preuves de mérite, de valeurs et d'intégrité. Les spectacles ne parlent pas des problèmes de banlieues, des difficultés des arts de la rue dans le panorama culturel français. Et pourtant ce jeune chorégraphe français, de parents algériens respectivement ouvrier et mère au foyer, issu d'une famille de sept enfants, a connu les discriminations et les étiquettes. Mais il nous montre plutôt des jeunes de toutes origines réussissant ; nous les voyons se mélanger avec d'autres éléments de la société, nous les admirons, peut-être même nous les envions. Il ne s'agit pas de « broyer du négatif », mais plutôt de créer et d'affirmer, de montrer que la justice, la beauté et le sublime peuvent venir de la banlieue, preuve que la discrimination, l'arrogance et le racisme sont abjects. De même, les hip-hoppeurs ont hérité de leur passé d'un besoin d'avoir une place, d'être aimés et reconnus. Merzouki parle de même à propos des Brésiliens des *favelas* d'une urgence de danser qui leur fait dépasser leurs blessures pour faire partie des spectacles quoiqu'il arrive. Pareillement, l'interethnicité, la rencontre d'autres cultures qui réinventent et se réapproprient la danse, répète l'esprit de la Zulu Nation d'Afrika Bambaataa, à l'origine du hip-hop, qui mêlait Afro-Américains, Portoricains, Blancs et Asiatiques pour éviter la violence des gangs. Le sens ne vient dans ce cas pas seulement de la situation, il vient aussi de la trajectoire et de l'histoire des rencontres des participants à la situation, d'une tradition, aussi métissée soit-elle.

C'est là que, par contraste, on se rend compte combien Weick reste à la surface. Sa théorie de l'organisation est une théorie des comportements et des processus immédiats, et non pas des interactions socioéconomiques et culturelles, non pas des histoires politiques et personnelles. Il observe les interactions immédiates et les compréhensions qui peuvent être trouvées dans les actions directes. Mais *Yo Gee Ti*, par exemple, est bien plus que cela. Les Taïwanais venaient d'un pays isolé où leur manque de contact avec le *breakdance* est en lien avec leur situation politique. Ce spectacle est aussi une affirmation sur la vérité esthétique et sur les possibilités esthétiques des relations. Un processus d'ordre doit effectivement avoir lieu pour que les dix

danseurs réussissent à travailler ensemble et, avec le schéma de Weick, on peut certes identifier certains des éléments clés de ce processus. Mais les intentions des actions et l'affectivité humaine fondamentale sont dans son schéma éliminées. Ce que les danseurs et Merzouki trouvaient si important et gratifiant dans le projet disparaît dans le pragmatisme de Weick. L'attention de Weick est trop dirigée sur le comment faire les choses et pas assez sur les buts, les mérites et les valeurs, sur ce que Stiegler appelle ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue.

En dehors de toute référence aux biographies personnelles ou à des valeurs et des engagements sociétaux, Weick fait dépendre la sélection du sens d'un mécanisme de sélection naturelle : seul le sens le plus adapté survit. Ce qui est intéressant avec cette approche est qu'aucune instance extérieure n'est là pour imposer un sens à l'organisation. Le sens est construit (*sensemaking*), pas vendu (*senseselling*). Weick propose en cela une véritable théorie de l'organisation, où les processus organisants ont le rôle premier, sans pilotage cybernétique. Mais cela dénie toute réflexivité sur les processus de fabrication du sens. Or, le travail de Merzouki, tout comme l'engagement de nombreux danseurs, est justement à propos de l'expérimentation de nouvelles façons d'élaborer du sens. Lorsqu'avec *Yo Gee Ti* le chorégraphe choisit de mélanger des danses de tradition aussi différente, il met en place un dispositif propulsé par des sources d'énergie potentielle intense. Il parvient à faire que le travail transdisciplinaire des danseurs modernes de Taïwan se marie avec celui des hip-hoppeurs de France. Non seulement nous avons l'Asie et l'Europe, mais encore, nous avons une tradition de danse européenne qui nous vient par l'Asie et une tradition de danse américaine qui nous vient par l'Europe. Ainsi, la production s'enracine dans une réinterprétation culturelle et une expérimentation interculturelle. Le but est dans la création d'un sens inédit et dans la rencontre avec une autre tradition. Ce qui se passe est à l'opposé d'une sélection naturelle. La sélection repose sur des choix du chorégraphe, sur des propositions des danseurs, sur une organisation réfléchie de la rencontre et un questionnement sur l'œuvre créée. Le but est le succès de la relation, le jeu avec les normes, l'invention du beau, de l'intéressant, du contemporain. L'invention d'une forme, et non le succès ou la pérennité d'une organisation. Concevoir la fabrique du sens dans les organisations par des processus de sélection naturelle est en congruence avec les présupposés de l'économie néolibérale. Weick n'examine pas ses propres présupposés à propos des processus socioéconomiques.

Ainsi, d'un côté, notre enquête a, nous l'espérons, montré l'intérêt de l'approche de la construction du sens par K. E. Weick. Son approche nous a permis de proposer une manière d'interpréter les spectacles de Mourad Merzouki. Nous avons suivi le cycle d'énaction-sélection-rétention dans son

travail de réduction progressive de l'équivocité et tenté de comprendre comment les cycles d'interrelation, dans leurs jeux avec les règles et les codes, évitant l'excès d'ordre et l'excès de désordre, arrivaient finalement à produire une énergie et une efficacité incroyable. Et nous nous sommes nous-mêmes laissé prendre dans un tel cycle de fabrique de sens. En énonçant la construction du sens comme devant être comprise dans le schéma de Weick, nous avons joué avec les règles et les codes de son approche, nous aveuglant à d'autres indices du contexte qui auraient pu nous conduire vers des interprétations toutes différentes.

En effet, d'un autre côté, l'enquête a permis de rendre encore plus évidentes certaines limites de l'approche weickienne. Nous avons surpris le schéma de Weick dans son dénuement de contexte historique, économique et politique, dans l'absence de prise en compte des valeurs et des traditions. Nous avons aussi vu l'importance dans la construction du sens des trajectoires personnelles, voire psychanalytiques. Nous avons vu un sens s'élaborer non par sélection naturelle mais par croisements, transmissions, traductions, interférences.

Il reste que dans tous les cas, le sens semble être ce qui relie. Mais ce que nous montre le travail de Merzouki est qu'il n'est pas seulement besoin de sens pour être relié, la relation est en elle-même porteuse de sens.

RÉFÉRENCE

Weick, Karl E. (1969), *The Social Psychology of Organizing*, 1st édition, Reading, MA, Addison-wesley.

CHAPITRE 8

LES RÈGLES DE LA DISCUSSION ET LE SENTIMENT DE PARTAGE : UNE EXPÉRIMENTATION SENSIBLE, EN FORME DE PERFORMANCE PARTICIPATIVE

PHILIPPE MAIRESSE

PREMIÈRE PARTIE

Il est fascinant d'observer comment la parole peut se fondre en un magma informe et violent, comment elle peut être prise sans être donnée, à quel point elle se superpose et se submerge, inaudible en même temps que vociférée. Un programme télévisuel disparu en avait fait tout un art : sous prétexte de débattre librement, le plateau devenait une arène surréaliste, où le droit à parler revenait à un « droit de réponse »¹ dont les invités se saisissaient tous à la fois sans jamais s'écouter. La même fascination me prend lorsqu'en un lieu public, je m'abstrais de ma localisation personnelle, et écoute les conversations tout ensemble. Alors le brouhaha devient une musique étonnante, incompréhensible tant elle déborde de sens pluriels, croisés, indifférents les uns aux autres, et pourtant cohérents : le sens de l'ensemble. Je peux aussi « voir les lèvres bouger dans un étrange espace-temps, entendre la voix si proche avec en arrière-plan ces lèvres qui bougent » (une participante à l'expérimentation racontée plus loin), dans une perception dissociée du sens, des sons et des corps. Développer une connaissance sensible de la conversation n'était pas absurde pour les sciences sociales de la fin du 19^e siècle, lorsqu'elles se préoccupaient des « sociétés », ces « groupes de gens habitués à se réunir quelque part pour causer ensemble » (Tarde, 2006 p.111), et de la conversation, ce

1. *Droit de réponse*, une émission de débats télévisés en direct, de Michel Polac. Réalisée par Maurice Dugowson, elle a été diffusée sur TF1 entre décembre 1981 et septembre 1987.

« dialogue sans utilité directe et immédiate, où l'on parle surtout pour parler, par plaisir, par jeu, par politesse » (*ibid.*, p. 74). Depuis, les sociétés sont devenues des organisations, le monde est devenu sérieux, on n'y parle plus par plaisir mais pour atteindre des objectifs, et la préoccupation a pris d'autres formes, psychologique, gestionnaire ou cognitive. Dans le domaine de la conversation, où la recherche procède pourtant d'une fascination pour l'ordinaire et son « étrange familiarité » (Garfinkel, 1967), et où les chercheurs travaillent intensivement sur le sensible (enregistrement verbal et non verbal), les biais fonctionnels dominent : le sens de la conversation est cherché dans la manière dont les membres organisent leurs interactions – « en tant que processus complexe de coordination des actions et en tant qu'accomplissement pratique » (de Fornel et Léon, 2000, p.144). Les approches contemporaines restent majoritairement connectées à des questions cognitives ou « socio-cognitives »² concernant l'accord sur les significations (*meaning*), la construction des identités et des interprétations, le sentiment d'appartenance (*belongingness*, valeurs partagées, *sense of community*; McMillan et Chavis, 1986), ou l'organisation apprenante (intelligence collective, partage du savoir). Dans ce cadre, les discussions sont étudiées principalement sous un angle fonctionnaliste – prise de décisions, management de la connaissance, apprentissage organisationnel, management du changement (Mengis et Eppler, 2008) – focalisé sur l'intelligibilité ainsi que sur les questions d'identités et de rôles : leadership, consolidation d'équipe, identité organisationnelle (Rondeaux et Pichault, 2012) ou de statut, pression sociale, archétypes (Gastil, 2009). Le jeu des procédures et des règles de discussion devient alors d'augmenter la performativité du groupe et l'engagement des membres (*ibid.*, p. 82).

Qu'une conversation fasse sens pour ses interlocuteurs est pourtant autre chose que les significations et les actions qu'ils produisent ou qui en résultent : il est des situations où la qualité de ce que nous produisons ensemble est à l'inverse de la qualité de nos interactions³. Tandis que les règles explicites viseraient à coordonner et optimiser la communication de significations, les règles implicites seraient celles par lesquelles les interlocuteurs « donnent du sens à leur interaction » (Mengis et Eppler, 2008). La distinction n'est pas si tranchée. Mais elle met l'accent sur les deux manières de parler du sens de la conversation : d'un côté, le sens que la discussion produit, de l'autre côté, le sens que les interlocuteurs lui donnent. La situation « fait sens », il y a

-
2. Voir le numéro spécial de *Organization Studies* (2006) : « Special Issue "Making Sense of Organizing: in Honor of Karl Weick" », vol. 27, p. 1573-1736.
 3. Le mode dit *groupthink* (pensée de groupe), plus ou moins conforme à certaines prédictions de Georges Orwell dans son livre *1984*, mène par exemple à des décisions sans fondement, dans la certitude consensuelle d'être les meilleurs. Voir J. Gastil (2009).

intrication entre le sens de la situation et l'implication des membres: leur expérience vécue ensemble est « sensée », et ce sens leur semble partagé, indépendamment des significations produites et échangées. Je propose de désigner ce sens que la discussion fait pour l'ensemble des interlocuteurs, et qui justifie leur participation, comme la qualité de « partage » de la conversation. Ni accord sur les significations, ni échange des connaissances ou des informations, ni optimisation des coopérations, ni possessions communes, ni processus collectifs, mais adhésion à l'interaction et à ses modalités, et assentiment suffisant à la situation pour en rester membres – tant qu'elle fera sens.

Le sens est comparable à une maison : pour la construire, il faut faire des plans, connaître des techniques, suivre des règles. Mais habiter le sens ensemble, partager la maison, est autre chose : comment s'est construite la maison importe peu, ni ce qu'elle « dit » ou à quoi elle ressemble. Ce qui importe est la manière dont les uns et les autres « s'y retrouvent », c'est-à-dire s'y reconnaissent, s'y sentent bien. C'est ce sentiment de se sentir bien dans ce qui fait sens pour soi, en même temps que cela fait sens pour les autres, qui eux aussi s'y sentent bien, que désigne le mot *partage*. Le partage permet la coopération⁴, et non l'inverse : l'engagement dans la coopération procède de l'engagement dans le partage. L'épreuve du partage est l'épreuve de l'expérience, elle est la tension envers les autres, au sens de tendre à être en intelligence avec eux (Janicaud, 2003). Après quoi il est envisageable, peut-être, de coopérer. S'interroger sur la qualité du partage dans l'expérience vécue devient alors une question essentielle pour redéfinir les organisations comme des communautés assumant leur responsabilité sociale envers toutes les parties avec qui elles sont en relation (Moriceau, 2006) : se demander si ce qui fait sens pour les uns fait sens aussi pour les autres renvoie à la question du commun. Pris sous cet angle, le concept de partage, mal défini, joue un rôle mineur dans les études sur l'organisation et la construction de sens, et qualifie surtout des catégories d'actions coordonnant les parties : le partage de l'information, de la valeur, des connaissances, des compétences, des risques, du leadership ou de la vision⁵.

À l'opposé des conceptions de l'organisation comme constellation d'intérêts coopératifs et concurrents, la tradition critique conçoit l'organisation

4. Norbert Alter (2009) détaille comment la coopération émerge d'une rationalité non instrumentale liée au partage des émotions, aux attentions, à leurs codifications et aux mises en scène de l'acte de donner et de prendre.

5. Une recherche avec les mots-clés *sharing* et *organization* dans le résumé donne 74 résultats, dont 53 concernent le partage de connaissances ou d'informations, 4 le partage de ressources, 4 le partage de pratiques et d'expérience, 3 le partage de valeurs, 6 le partage de responsabilité ou d'autorité, 2 le partage d'objectifs, 1 le partage de récits (*narratives*) et 1 le partage d'émotions. Recherche effectuée le 1^{er} novembre 2013 sur les publications entre 2000 et 2014 de la base de données Sage, consultable en ligne.

sociale comme « modèle de significations créé et maintenu par l'association humaine via des valeurs partagées » (Hatch, 1999). Ici le sens se pense effectivement comme un partage. Dans ces organisations (l'« *organizing* » de Weick) conçues comme d'immenses et incessantes conversations (Taylor, 1993), il s'agit d'habiter et de transformer un fond commun (*common sense*), soutenant un corpus mouvant d'interprétations, de comportements et de conceptions, fond commun que révèlent autant l'étude des conversations et des manières ordinaires que celle des pratiques et des discours institués. Le croisement des interprétations, leur indépendance et leur confrontation au sein de « communautés interprétatives » (Fish, 1980) construiraient par accumulation et par retouches un sens partagé, coconstruit, « dialogique », « polyphonique », caractéristique de la complexité des organisations et de leur construction par récits (« *narratives* ») superposés. Les conversations analysées sous cette approche (analyse conversationnelle) révèlent des modalités de partage inscrites dans l'expérience sensible, comme la synchronisation des membres sur une rythmique temporelle, qui pourraient constituer des modalités pour les membres de s'extraire des interprétations dominantes (Erickson, 2004, p. 35 et 136).

Néanmoins, le partage comme coconstruction polyphonique du sens court le risque de ses promesses : les voix sont-elles réellement plurielles ? L'autorité de l'auteur du sens (*autorité*) ne revient-elle pas toujours au-devant de la scène ? La considération de « l'autre » n'est-elle qu'une façade (Letiche, 2010) ? Le partage est, aussi et aussitôt, hiérarchie et domination. Dans le concret des discussions, les possibilités de contribution sont polyphoniques, certes, mais divisées inégalement entre ceux qui ont réellement part à la construction du sens (ses *auteurs*) et ceux qui n'ont le droit que d'y adhérer (ses *autres*). La question du partage (et donc la question du sens) est ainsi une question politique, dans la mesure où la *polis* traduit la question de la participation en celle de la légitimité. L'enjeu en est la nature et, pourrait-on dire, l'honnêteté des règles : car d'un côté, si derrière le terme *participation* on entend « division en groupes plus ou moins autorisés à “prendre part” », alors la rhétorique du partage masque un asservissement (Helly, 1999). D'un autre côté, la question de la possibilité d'un partage vécu comme participation égale de tous à la communauté renvoie à la question de la démocratie et à celle du dissensus (Rancière, 1995), et à leur mise en pratique difficile dans le quotidien des organisations.

La dimension politique du partage – et du sens – vient ainsi remettre en question l'expérience vécue de la discussion et de ses règles, au quotidien et dans le concret des corps, c'est-à-dire dans sa dimension sensible : c'est ici que se nouent les enjeux du partage et du sens, bien au-delà des sphères intellectuelles et cognitives.

Le terme *dimension sensible* ne signifie pas la réduction aux émotions et à la sensorialité : l'expérience sensible, si elle déborde l'intelligibilité (le cognitif), déborde aussi la perception sensorielle ou émotionnelle « pures », toujours mêlées d'interprétations dès qu'elles passent à la conscience. En tant que conscience de mon interaction avec un aspect du milieu dans lequel je suis plongé, ce que j'appelle mon expérience sensible du monde intègre ma perception des relations de signification qui s'y tissent entre agir et éprouver (Dewey, 2010, p. 95), et que mon action perceptive modifie. Ma perception participe de mon interprétation, elles constituent ensemble le sensible en tant que perceptible, *sens-ible* : « identifier ce qui se passe dans une œuvre ou une situation c'est construire le monde sensible auquel appartient cette œuvre [cette situation] » (Rancière, 2012, p. 121). Ainsi, éprouver un sentiment de partage au sein d'une situation organisationnelle, c'est qualifier en quoi l'expérience sensible de ma vie dans le collectif me fait éprouver, plus ou moins, le sentiment d'un commun qui fait sens pour moi, auquel je me sens rattaché – ou dont je me sens exclu.

Ces relations croisées entre le partage, le politique et le sensible sont résumées par Jacques Rancière d'une façon programmatique et mobilisatrice : le découpage politique du commun en parts inégales se joue dans la répartition de l'écoute, de la valeur et du sens accordés aux paroles des uns ou des autres. Certains ont une voix qui compte, qui *fait sens*, d'autres n'ont qu'une langue qui fait du bruit, et cette répartition a lieu par la « configuration sensible qui découpe les domaines et les pouvoirs du *logos* et de la *phonê* » (Rancière, 1995, p. 65). C'est le *partage du sensible* : « découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit, qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience » (Rancière, 2000, p. 14). Ce découpage consensuel peut être remis en cause, reconfiguré par le dissensus : le partage du sens par le sensible imagine des « forces de transformation à l'œuvre au cœur de l'expérience sensible, qui redistribuent les rapports entre les capacités et les incapacités » (Rancière, 2012, p. 104).

Autrement dit, les règles de la conversation, découpant l'espace et le temps sensibles des places et des actions, distribuant le droit à la parole et le devoir d'écouter, ont un caractère politique. Le degré de partage dont les membres font l'expérience s'inscrit dans leur manière de les suivre, les modifier, les rejeter, ou les remplacer : ils appliquent, décrivent, et à la fois produisent et modulent le cadre de la conversation en fonction du sentiment de partage qu'ils éprouvent et de celui qu'ils recherchent. C'est-à-dire que la relation des

membres aux règles de la conversation est l'activité par laquelle à la fois ils acceptent et cherchent à reconfigurer le partage qui leur est proposé⁶.

DEUXIÈME PARTIE

C'est dans la dimension expérientielle et sensible des règles de la discussion que se joue sa qualité de partage, entre égalité et autorité. Coconstruction du sens et distribution inégale de la parole sont imbriquées, et difficiles à démêler tant leur entremêlement se noue dans le concret de l'expérience des membres. Dans le but de m'en approcher au plus près, je me suis appuyé sur une méthode elle-même sensible, expérientielle et moins dépendante de la théorie que les approches classiques : une expérimentation d'ordre artistique, performance participative et mise en scène de la discussion⁷. Mon hypothèse est, d'une part, que les situations esthétiques ou artistiques, qui remettent les normes en question et exacerbent la dimension sensible de l'expérience, sont propices à révéler les schémas partagés qui sous-tendent la situation⁸. Par l'insertion d'un dispositif rompant la référence confortable à un modèle éprouvé (les règles habituelles de la conversation et leurs variantes), les participants vont devoir élaborer et tester la pertinence d'un contre-modèle. L'absence de temps suffisant devrait logiquement les mener à une sorte d'accélération et de schématisation outrancière de ce mécanisme : en quelque sorte, à énoncer le modèle en même temps qu'ils le testent, l'adoptent ou le rejettent. D'autre part, je postule que l'expérimentation possède une valeur heuristique, comme traitement singulier de la problématique étudiée. Elle ne pourrait être répétée que tout à fait différemment, la répétition dans des conditions différentes consistant à reprendre la problématique, jamais réglée définitivement, du partage du sens par le partage du sensible⁹.

-
6. L'étude de cette activité réflexive suit le principe de l'ethnométhodologie : « Les études ethnométhodologiques cherchent à cerner ce miracle des affaires organisationnelles familiaires, en tant que la production locale et la description naturelle et réflexive des phénomènes d'ordonnement qui se déroulent au sein de la société ordinaire et de sa permanence, à son sujet, et en tant que son "travail" » (Garfinkel, 1967).
 7. La « recherche basée sur l'art » (*art-based research*), un courant récent des méthodes qualitatives, considère l'art comme un moyen spécifique de production de connaissances (Barone et Eisner, 2011 ; Knowles et Cole, 2008 ; Finley, 2005).
 8. Cette position doit autant à Howard Becker (2009), qui soutient que « l'art est une bonne manière de parler de la société », qu'à Harold Garfinkel, qui a fait des expérimentations disruptives (*breaching experiments*) un mode de l'enquête ethnométhodologique permettant de révéler « l'étrangeté du familier », le fond commun sur lequel est construit l'accord social.
 9. « La problématique se répète, mais chaque fois sous un jour différent. Ce qu'il faut tenter d'éclaircir alors, c'est le nœud problématique qui reviendra dans d'autres cas, la façon possible d'y faire face que dramatise le cas et comment d'autres acteurs pourraient créer une façon propre qui leur convienne. » (Moriceau, 2004, p.9)

Le dispositif expérimental, créé par des artistes¹⁰, met en scène des discussions de groupe. Les participants, installés autour d'une grande table, sont reliés au moyen d'un réseau de câbles, de boîtiers, de casques et de micros, tandis qu'une vidéoprojection diffuse sur un grand écran des bribes des conversations transcrites en direct. On ne peut entendre dans le casque audio qu'une seule voix à la fois: les boîtiers sont équipés d'un sélecteur rotatif, cranté, à douze positions, indiquant qui on écoute. C'est la première « règle » que les participants ont à suivre: choisir à l'aide du sélecteur qui ils souhaitent écouter: « On choisit qui on écoute. » La conséquence, puisque chacun choisit qui il écoute, est que je ne peux m'adresser qu'à celui ou celle qui a d'abord choisi de m'écouter. Si je peux choisir qui j'écoute, je ne peux ainsi décider *a priori* à qui m'adresser. « On choisit qui on écoute, on ne choisit pas à qui on s'adresse » est la formule choc, un peu slogan, qui condense le dispositif en une formule.

Cette règle vise à suspendre la manière habituelle d'organiser la conversation, pour ouvrir sur d'autres types d'échanges: « l'interruption du flot des habitudes [...] donne naissance à de nouvelles conditions de la conscience et de l'action pratique » (Schütz, 2003, p. 19).

Chaque participant, équipé d'un casque et d'un micro, peut donc choisir qui écouter. Deux participants qui se connectent l'un avec l'autre peuvent entrer dans une conversation – que n'importe lequel des deux, à n'importe quel moment, peut rompre simplement en faisant pivoter son sélecteur. Des conversations à plus de deux sont possibles, bien que délicates. Par contre, plusieurs personnes peuvent simultanément en écouter une autre, mais elles ne pourront lui parler que si celle-ci décide de les écouter – et une seule à la fois. Il est aussi possible de ne pas chercher à parler à qui que ce soit, et de simplement écouter. Rien ne signalera cette écoute: la qualité des transmissions en cours n'en sera pas affectée, et aucun voyant n'indique qui écoute qui. C'est ainsi une sorte d'écoute espionne qui est rendue possible. La vidéoprojection sur grand écran, qui montre en direct la transcription de bribes de conversations, révèle l'une de ces écoutes discrètes: celle des organisateurs qui écoutent les participants, un à la fois: celui qu'ils choisissent.

La possibilité de plusieurs conversations simultanées, la facilité à changer d'interlocuteur et la priorité accordée à l'écoute visent à permettre à chacun de s'exprimer dans la certitude d'être écouté, pour un partage de la parole ouvert et sans jugements: avec ce dispositif, personne ne peut imposer son point de vue, puisque personne ne peut obliger les autres à l'écouter (il suffit

10. Il s'agit du groupe Accès Local, que j'ai fondé dans le but de développer des modes d'intervention artistiques dans le domaine de la recherche, du conseil et des transformations sociales.

qu'ils décident d'en écouter un autre). Personne ne peut non plus tout écouter : personne n'accède à l'intégralité de la réunion et donc ne peut la synthétiser à son compte. Ces principes de discussion, qui rompent avec les conventions usuelles, veulent délibérément proposer une solution de rechange à l'organisation habituelle de la prise de parole, à sa hiérarchisation et aux diverses procédures de contrôle et d'évaluation qui régissent les discussions. Face à la distribution autoritaire des places et de la parole, ils prétendent offrir une possibilité de participation égale à la coconstruction et au partage.

Chaque session se déroule de la même façon : les participants sont invités à discuter de l'une de leurs préoccupations actuelles. Après une brève présentation du système et de son fonctionnement, un protocole organise la discussion, pendant une à trois heures. Dès le lancement, dans un intervalle de 30 secondes à une minute, les participants se trouvent et se connectent, et des conversations deux à deux s'établissent, au travers de toute la table : on peut parler avec une personne à l'autre extrémité de la table avec le même confort qu'avec ses voisins. Jusqu'à six conversations peuvent avoir lieu simultanément. Le son général peut atteindre un niveau sonore élevé, mais la qualité d'écoute des casques reste bonne : de type semi-ouvert, ils laissent entendre le bruit de fond, mais un réglage permet d'ajuster le volume individuel. L'ensemble de la scène est assez théâtral : grande table envahie de câbles et de connecteurs, boîtes noires et leurs sélecteurs d'écoute, vidéoprojection, participants casqués, mains posées sur les sélecteurs, brouhaha ambiant contrastant avec le calme et la concentration des interlocuteurs. Les participants sont les acteurs de cette scène, ce que la présence de caméras, d'enregistreurs et parfois de spectateurs renforce. L'idée du dispositif est de plonger les discutants dans une expérience sensible forte, qui favorise la coconstruction et le partage.

Le dispositif a été expérimenté dans divers contextes organisationnels à une trentaine de reprises. Les discussions sont généralement très nourries, intenses mais sans affrontements, avec une multiplicité de conversations croisées ; les participants expriment souvent leur satisfaction d'avoir pu s'exprimer et d'avoir été écoutés mieux que dans les configurations habituelles. L'expérimentation semble donc permettre, comme prévu, un fort sentiment de partage et de coconstruction du sens. Mais à deux reprises, un malaise et une très forte agressivité se sont exprimés, pendant ou juste après la séance. Dans le premier cas, au contraire d'un partage pluriel, il s'est produit un renforcement des mécanismes de distribution autoritaire des rôles et de la parole. Dans le second, un conflit déclaré, entre un partisan du dialogue et un tenant de l'autorité, s'est cristallisé autour de la signification du « faire sens » (*sensemaking*).

Que ces deux cas restent uniques ne doit pas diminuer leur importance : comprendre ce qui s'y est (dé)noué procurera des clés essentielles. Ces situations passées sont toujours actives, en moi et chez les participants ; c'est cette vie que je peux entendre dans les entretiens *a posteriori*, ou lire dans les enregistrements. Il s'agit de capter les rayons émis par l'expérience dans toutes les directions de l'espace et du temps, à condition de me maintenir dans l'état de réception qu'elle avait ouvert initialement, par ouverture aux sens multiples que déploient non seulement les éléments observés, mais aussi les éléments autres, étrangers, convoqués par associativité. Je me suis appuyé sur les outils habituels de la collecte de données : observation directe, enregistrements, transcriptions, photographie, vidéo, entretiens. Mais je les considère autant selon l'effet qu'ils ont sur moi que selon les phénomènes qui leur ont donné naissance et dont ils seraient les traces plus ou moins fidèles. Je les regarde comme des œuvres, dont la perception et les effets qu'elles produisent construisent le sens : ces traces et leur examen contribuent à part entière à la construction de la situation, dans la consolidation des conceptions et des convictions des acteurs. Je me situe ainsi dans l'approche esthétique des organisations (Strati et Guillet de Monthoux, 2002), où le chercheur se met en écho de l'expérience vécue des membres et la reflète par son « texte » : la connaissance du quotidien de la vie organisationnelle provient d'une « observation participante qui a lieu dans l'imaginaire », dans l'évocation de l'expérience des membres réels, d'après les traces qui l'évoquent ou en rendent compte, et en mobilisant les facultés sensibles et esthétiques du chercheur et de ses lecteurs (Strati, 2004).

À chaque nouveau parcours de la scène originelle, des détails nouveaux apparaissent, des résonnances se créent, des correspondances mettent en rapport des éléments éloignés ou donnent leur signification à des faits jusqu'ici sans importance : c'est la « méthode documentaire »¹¹, réflexive et exhaustive, proposée par Garfinkel. En la doublant d'une attention esthétique et signifiante aux correspondances et associations, je déploie une espèce de « méthode documentaire augmentée », qui rend compte autant mes perceptions réflexives que les faits observés, et veut atteindre le « fond caché » (*hidden ground*) de la situation.

11. Méthode ethnométhodologique par excellence, la « méthode documentaire » fut reprise par Garfinkel chez Karl Mannheim, sociologue très influencé par la philosophie, dont la phénoménologie, pour tenir compte de l'expérience des observés aussi bien que de celle du chercheur. Consacrée à « la recherche des schémas identiques et homogènes sous-tendant un éventail varié d'actualisations de significations », la méthode documentaire donne un cadre pour mener une observation minutieuse, détaillée et ouverte de situations « essentiellement et structurellement vagues » et, « dans tous les sens rationnels du terme, inconnues » parce que « modifiées, travaillées, étendues, voire même créées, par le fait et la manière de les considérer » (Garfinkel, 1967, p. 96).

Le premier cas a pour cadre un colloque à Cerisy-la-Salle. Les chercheurs invités, issus de disciplines diverses, physiciens, anthropologues, philosophes, chimistes, informaticiens, géographes, climatologues, tous impliqués de près ou de loin dans des projets dits «de développement durable», étaient réunis sur le thème des changements économiques et sociétaux induits par l'évolution climatique, autour d'« un programme pour une réflexion scientifique, sociale et politique ouverte¹² ». L'expérimentation d'une forme de discussion atypique visait à interroger de façon critique les modalités de débat public, dans la perspective de plus de partage et de plus de sens.

Loin de générer des discussions passionnées, la conversation s'essoufflera en une demi-heure ; les participants quitteront la table peu à peu, en rejetant violemment les règles du jeu qui leur étaient proposées – les mêmes règles acceptées d'habitude avec enthousiasme. Un bilan critique s'ensuivra, au cours duquel le bien-fondé du dispositif sera attaqué avec une radicalité et une agressivité sur le moment difficiles à supporter.

La scène est une grande salle aménagée dans les anciens combles du château.

Dès les premiers instants, les commentaires fusent : les casques pourraient être plus fermés pour mieux isoler du son ambiant, on pourrait même isoler les interlocuteurs :

- Genre *open-space* mais avec des cloisons.

Les participants critiquent entre eux :

- C'est insupportable.
- On entend à la fois la conversation qu'on engage et... et le reste.
- On enlève les casques et on va prendre une bière?
- Ce qu'on peut dire, c'est qu'il n'y a pas de *cocktail-party effect*; c'est-à-dire que quand tu es dans un cocktail, il y a beaucoup de gens qui parlent, tu es capable de fixer ton attention sur l'une ou l'autre des conversations. Alors que là, là, là...
- Je vois mal comment on va réussir à débattre.

L'un des participants, musicien, explique à plusieurs reprises et à différents interlocuteurs :

- L'oreille est beaucoup plus fine que ce qu'on dit et on est capable d'écouter plusieurs voix à la fois ; ça me paraît tout à fait, pour des artistes, moi je suis musicien et je sais très bien qu'on entend plusieurs voix à la fois, donc je trouve ça ridicule, comme système.

12. Argument du colloque, en ligne à l'adresse www.cccic-cerisy.asso.fr/changer09.html. Consulté le 4 novembre 2013.

D'autres remarques tournent autour de la boucle sur soi :

- Je m'écoute donc je me parle.
- On peut se brancher sur soi-même?

Une ou deux conversations s'installent cependant – et dureront jusqu'à la fin. De nombreux participants se mettent à « parler dans le vide ». L'un d'eux, que nous appellerons V., monologue sur ce sujet ; ne s'adressant à personne, il parle en regardant l'écran, où vont s'afficher en temps réel ses propres propos. Il propose :

- Répétez ce message, jusqu'à ce que vous le voyiez sur l'écran...
- C'est une preuve de votre succès dans le débat.

Contrairement à d'autres séances, les participants cherchent peu à se connecter les uns avec les autres, ou s'y prennent d'une manière hasardeuse :

- Il y a quelqu'un d'autre qui m'écoute? Si quelqu'un m'écoute, qu'il lève la main... Personne ne m'écoute, en fait! Donc je parle dans le vent...

Le nombre de conversations diminue jusqu'à seulement deux. Après à peine plus d'une demi-heure, l'expérience s'arrête, alors que d'habitude les conversations se prolongent, parfois plus de trois heures.

Ce premier cas dénote un contraste marqué par rapport à l'utilisation habituelle du dispositif. D'abord, alors que le système donne lieu d'ordinaire à de nombreuses conversations, on a ici peu d'échanges, peu de recherche ou de changement d'interlocuteurs. Par contre, autre différence par rapport aux comportements habituels, un dialogue s'installe dès le début de la séance et se prolonge du début jusqu'à la fin, en attirant l'écoute de nombreux participants silencieux.

Ensuite, je suis surpris de voir tenter à de nombreuses reprises l'application littérale de la formule « on ne choisit pas à qui on s'adresse ». D'habitude comprise comme la simple conséquence et le renforcement de « on choisit qui on écoute » (je ne peux m'adresser à quelqu'un que si ce quelqu'un décide d'abord de m'écouter), ici elle est prise à la lettre (parler sans s'adresser à personne en particulier), ce qui a donné lieu à des comportements jamais observés : parler « dans le vide », « dans le vent », à la cantonade, à soi-même ; le monologue adressé à l'écran a proposé d'officialiser ce type de comportement comme une règle de réussite des débats.

Enfin, il se dégage un sentiment de malaise devant le dispositif, qualifié de terrifiant par plusieurs personnes. Les défections rapides, les espaces vacants autour de la table, les ricanements, les critiques ouvertes, les qualificatifs péjoratifs, le silence relatif, tous ces éléments ont cristallisé en fin de séance en agressivité ouverte dirigée contre moi et le dispositif, résumée par un mot : « absurde » (*nonsense*). Pour les participants au colloque, cette expérience, faite

pour améliorer les échanges mais qui finit par empêcher, proposant une règle idiote et inapplicable, générant un sentiment angoissant, est une ineptie, un non-sens total. Que s'est-il passé ?

Le deuxième cas a pour cadre un autre colloque, intitulé, comme à propos, *Making Sense*. Organisé une première fois en Angleterre, c'est lors de sa deuxième édition à Paris que nous avons pu être présents. *Making Sense* « regroupe des artistes et penseurs de tous bords qui se donnent pour objectif d'ouvrir des voies de recherche et de dialogue entre les modes de faire et de penser, en art et en philosophie¹³ ». Sont sollicitées des « performances et des installations invitant à la réflexion sur l'acte de "faire sens" » : je propose une séance d'expérimentation autour de mon dispositif de discussion.

À 14 h 30, un après-midi ensoleillé d'automne, dans l'entresol de l'Institut des télécommunications, à Paris, chercheurs et artistes sont assis autour de la grande table, devant l'entremêlement de câbles qui relie les consoles au connecteur central. Je m'adresse à eux : « Ce dispositif a été conçu dans le but de permettre des conversations productrices de sens. La question que je vous propose de discuter est celle-ci : qu'est-ce que travailler à faire sens ? Et en particulier : est-ce que ça a quelque chose à voir avec parler ensemble, se parler les uns aux autres, s'adresser à quelqu'un ? »

Je donne les explications sur le fonctionnement du système aux douze participants et à l'assistance. Tous sont très attentifs. Trois minutes et quelques réglages techniques plus tard commence une expérience de communication d'environ une heure, à la fois intense et détendue, au cours de laquelle les participants se sont sentis « confortables » et ont beaucoup échangé, une expérience qu'ils auraient volontiers poursuivie (il a fallu interrompre la session pour respecter le temps imparti). C'est le contraste entre cette expérience partagée, vécue sans heurt par les participants, et l'incident qui lui a succédé qui retiendra mon attention.

L'incident survient pendant le moment de commentaires et d'échanges avec le public qui suit la session. Les participants discutent de façon animée, avec des rires et des sourires, du déroulement de l'expérience. Mais les échanges se durcissent soudain en un affrontement direct et agressif entre un participant et l'une des spectatrices.

13. La version anglaise diffère : « A loose and expanding collective of artists and thinkers engaged in "making sense", which, as we conceive it, denotes an act of reflection that is at once theoretical and practical, accessible, and inclusive », « striving to cross between modes of doing and thinking art and philosophy ». Site du colloque accessible au www.makingsensesociety.org. Consulté le 26 avril 2011.

B., la jeune femme, l'une des organisatrices du colloque; elle est dans le public, arrivée en fin de séance.

H., l'homme, proche d'un des organisateurs.

Le conflit débute par la comparaison entre le mode de discussion expérimenté par le dispositif et le type d'échanges pendant le reste du colloque :

H. : On était censés tourner autour du faire-sens et on ne l'a pas fait... Euh... [Cette séance de discussion,] c'était un des rares moments – excepté quand je suis sorti prendre un verre avec quelqu'un hier ou quelque chose comme ça – où j'ai vraiment parlé avec quelqu'un, et ça n'avait rien à voir avec vouloir faire sens. Dans ce sens, j'étais très détendu et j'ai apprécié beaucoup plus que la plupart des papiers... parce que j'ai vraiment parlé à quelqu'un!

B. : Excusez-moi ... Qu'entendez-vous par « faire sens » ?

H. : Pardon ?

B. : Qu'entendez-vous par « faire sens » ?

H. : Euh... [Il hésite pendant 4 secondes.] Je... Je ne c... [Il soupire, puis hésite pendant 7 secondes.] Je ne crois pas que ce soit le m... Je ne pense pas que je doive répondre parce qu'alors... Le, le, ça... Ça, ça... Ça partirait dans une autre direction.

B. insiste. Finalement H lui lance :

Ça avait à voir avec donner du sens, pour moi, parce qu'on était en train de parler et d'écouter les autres, en train d'explorer des possibilités, euh... Hum... C'était beaucoup plus dans le dialogue. Il ne s'agissait pas de... euh... que je prenne position, il ne s'agissait pas que l'autre prenne position, il s'agissait de se parler l'un à l'autre. Et c'était beaucoup plus... Ça n'avait pas cette qualité de réification que, euh... Et cette même violence, que vous venez d'exercer contre moi à l'instant, et qui caractérise selon moi l'ensemble de l'atelier¹⁴.

H. reste le doigt pointé vers B., sans bouger, pendant 7 secondes, avec un regard noir, puis dans une sorte d'écroulement laisse retomber sa tête sur sa main.

B. glisse :

[Cela] venait beaucoup de votre côté.

[Petits rires autour d'elle.]

H. conclut :

J'ai trouvé votre intervention à l'instant extrêmement violente envers moi, au contraire des conversations que j'ai pu avoir ici. Nous étions simplement en train de nous parler mutuellement, jouant à l'intérieur de... oui, essayant un peu d'explorer quelque chose.

14. Les échanges ont eu lieu en anglais, je les traduis ici.

Puis il boit d'une bouteille d'eau, le regard tourné vers moi qui anime, debout et silencieux, au bout de la table.

Je relance les conversations vers d'autres participants, les choses en restent là. Mais le conflit se poursuivra par courriel et s'aggravera. Il s'avèrera refléter pour partie une divergence entre deux factions rivales dans le comité d'organisation, qui se scindera par la suite en deux groupes qui ne travailleront plus ensemble. Mais au-delà de cet enjeu stratégique, que révèle cet affrontement ?

TROISIÈME PARTIE

Dans chacune des expériences, d'après les enregistrements vidéo (que je considère comme des émanations de la situation, le caméraman ayant participé et interagi à sa façon), les corps se regardent, bougent et parlent différemment. Lors de *Making Sense*, les corps sont tournés plus franchement les uns vers les autres, les mains et les bras plus sollicités (parfois les deux mains sont sur les casques ; on « parle avec les mains », les bras bougent). Les regards cherchent plus loin, les expressions sont plus mobiles, les postures sont plus différenciées, plus individualisées. La scène est plus labile, plus mouvante, moins délimitée (des participants, pour mieux s'engager dans une conversation, se reculent de la table, d'autres couchent le buste en avant). Les visages filmés en gros plan, le grain de la peau, les mouvements des bouches et des lèvres semblent m'installer au plus près des conversations. Mais cette focalisation serrée de la caméra ne parvient pas à traverser un mur invisible, mais solide comme un miroir : je n'accède pas à l'expérience des personnes, elle me demeure extérieure. Cette dimension de partage vécu réunit ceux qui la vivent, et rejette à l'extérieur ceux qui n'en sont pas. La première question du public, juste après la séance, est révélatrice : « J'aimerais avoir vos premières impressions, vos impressions des trois premières minutes. Comment ça s'est passé pour vous ? » Comment êtes-vous entrés dans la conversation à laquelle je suis resté étranger, voilà la question à laquelle, en tant que public, nous n'avons pas de réponse.

À Cerisy, la scène d'ensemble donne une impression de clôture, un cercle dont on peut faire partie ; la caméra m'y introduit, je me sens inclus ; les participants le rejoignent – mais ils le quittent aussi, ce qui n'arrive jamais. La scène est moins animée, on peut presque suivre l'ensemble des conversations sur la prise de son générale. Beaucoup moins de dialogues, de paroles, de mouvements de têtes, des voix moins variées, des comportements moins individualisés : la scène ne dégage pas ce sentiment d'assister au partage d'une expérience dont nous sommes exclus, mais celui de suivre une action plutôt

monotone et répétitive, qui ne s'adresse pas plus à nous qu'aux participants, peu mobilisés et qui désertent peu à peu.

Dans un cas, le partage qui semble intense entre les participants ne m'est pas accessible de l'extérieur. Dans l'autre, j'accède à la scène et j'en suis tous les détours, mais elle ne dégage pas cette impression de partage intense. Le geste le plus symbolique de la discussion de Cerisy est la défection : le retrait, le corps qui quitte sa place, ou inversement qui s'y accroche, qui y tient. À *Making Sense*, le geste symbolique, maximal en intensité de signification performative, est l'index accusateur de H., et son écroulement du buste qui lui succède. Dans un cas, les corps et les mots sont une place à tenir ou à quitter, places fortes ou faibles ; dans l'autre, ils s'aiment ou se violentent, donnent ou prennent la vie.

Comment ces corps se sont-ils adressés les uns aux autres, se sont-ils écoutés les uns les autres ?

À Cerisy, les participants ont pris à la lettre la règle « on ne choisit pas à qui on s'adresse », et tentent de parler « dans le vide », à la cantonade, ou au public. Le monologue adressé par V. à l'écran cherche à formuler une « règle » de discussion réussie : ne s'adresser à personne mais voir ses paroles « publiées ». Lorsqu'il commence à parler, c'est pour constater que « le silence est puni ». Le terme *punition* en réfère à l'autorité, que V., après l'avoir dénoncée, va tenter de retourner à son avantage : il annonce « j'ai décidé de m'adresser à quelqu'un ». Pourtant, il a toujours les yeux fixés sur l'écran, sans se connecter sur aucun canal de discussion qui correspondrait à une personne « choisie ». Il s'explique : « J'ai simplement choisi quelqu'un. » Il ne l'a pas choisi physiquement : son choix est un choix mental, abstrait. Qui a-t-il ainsi « choisi » ? Ce qu'il nous dit, c'est que choisir quelqu'un, c'est vouloir être écouté (« J'ai décidé de m'adresser à quelqu'un. »). Mais, ne cherchant à entrer en relation avec personne, comment espère-t-il être écouté par qui que ce soit ? La suite le raconte : c'est via l'écran et l'affichage. La personne choisie, qui qu'elle soit, sera atteinte au moyen d'un tiers, en l'occurrence l'écran médiatique – et derrière l'écran, le système d'écoute et de transcription, et l'écouter, c'est-à-dire moi-même.

Alors l'événement se produit : il voit apparaître à l'écran la transcription de sa dernière phrase. Il s'arrête, pendant plus de neuf secondes, pendant lesquelles il articule seulement six petits mots exprimant une grande hésitation (« et » ; « je » ; « ne » ; « sais » ; « pas » ; « mais »). Face à sa parole retranscrite, que dire ? Sa première tentative propose de « faire des règles pour organiser ce débat », devant ce qu'il décrit alors comme une « organisation tout à fait absurde ». Toujours les yeux fixés sur l'écran qui affiche ses propres mots, il

poursuit et énonce en deux temps sa proposition, « qui dit que quand vous avez quelqu'un intéressant », pause, puis d'un trait : « vous répétez ce message jusqu'à ce que vous le voyiez sur l'écran. Parce que finalement, ça, c'est une preuve de votre succès dans le débat ». Et V. conclut : « C'est simple ! »

Focalisé sur la règle annoncée de « ne pouvoir choisir à qui on s'adresse », et plus que de chercher à « choisir qui il écoute », V. accorde une grande importance à *être écouté*. Mais ce qu'il privilégie n'est pas l'écoute particulière de l'une des personnes présentes, c'est l'écoute du dispositif lui-même, représentée par l'écran et ma présence en arrière-plan : l'écoute de l'autorité, vérifiée par la médiatisation. Écoutée, enregistrée et transcrite, sa parole est médiatisée dès qu'elle est prononcée. V. interprète la règle proposée comme le principe médiatique : diffusion générale – et à personne en particulier ; « ne pas choisir à qui on s'adresse », puisqu'on adresse sa parole au « public ». En proposant ce comportement comme une règle, V. propose ainsi de considérer le débat comme l'arène où gagnent ceux dont la parole devient publique, c'est-à-dire ceux qui *n'ont pas à choisir à qui ils s'adressent*, puisque, potentiellement, ils *s'adressent à tous*. Il renverse la nécessité individuelle d'être reconnu (écouté) pour pouvoir parler en l'avantage conféré à l'autorité, qui parle en public, c'est-à-dire ne s'adresse à personne en particulier, mais est écoutée de tous. Renverser ainsi la puissance de l'écoute, sans laquelle il n'y a pas d'adresse possible, en son inverse : la puissance de l'adresse, qui peut donner ou ôter à l'autre son identité de sujet parlant, est précisément ce par quoi la parole « fait autorité ». En insistant sur la dépendance du sujet à l'Autre, « un rituel social qui décide, souvent par l'exclusion et la violence, des conditions linguistiques de survie du sujet », « l'adresse constitue l'être dans la possibilité de sa reconnaissance » (Butler, 1997, p. 5).

Le mystère de la seule conversation à Cerisy qui a duré toute la séance, et a monopolisé l'attention de nombreux participants, s'explique aussi par le rapport à l'autorité. Je découvrirai plus tard les identités des interlocuteur et interlocutrice : il est une sommité, elle n'est « que » professeure d'école de gestion. C'est donc l'homme le plus réputé de la table (50 pages de résultats Google sur son nom contre aucune pour son interlocutrice, et de une à dix pour tous les autres), celui qui fait autorité, dont la parole a monopolisé l'écoute de la majorité de ceux qui étaient présents. Les discussions à Cerisy faisaient sens pour les participants en fonction directe de la réputation et du pouvoir des locuteurs. Il fallait choisir d'écouter les plus « intéressants » – ou chercher à se rendre soi-même intéressant, « public » et écouté de tous. Le mode de partage, installé délibérément par les membres malgré les freins du dispositif, et qui pour eux donne sens à la discussion qui sinon est un

« non-sens », consiste en la répartition des places et du pouvoir de parler et d'être écouté, selon la valeur, l'autorité, la réputation ou le savoir institué.

Le cas de *Making Sense* montre autre chose : ici, la séance de discussion proprement dite a effectivement donné lieu à une expérience de partage en tant qu'ouverture aux autres et à leurs voix (« Il ne s'agissait pas que je prenne position, il ne s'agissait pas que l'autre prenne position, il s'agissait de se parler l'un à l'autre. »). Le conflit débute lorsque cette expérience d'un partage de qualité cesse, et est comparée et opposée par H. à son expérience du colloque (organisé par B.). La tension se noue lorsque B. lui parle, de loin : en réalité elle demande, et obtient, l'écoute de toute la salle, une écoute tendue contrastant avec l'animation de l'instant précédent. Elle crée cette attention, d'une part, par le contraste entre sa voix douce et claire, sa personne petite et soignée, et l'exigence de ses propos ; et, d'autre part, par son statut : organisatrice principale, elle exerce son autorité dans sa manière de s'adresser à tous, publiquement, pour être écoutée de tous (et donc aussi de H.).

Les deux protagonistes relient directement leur différend à la notion de sens, en distinguant « *sensemaking* » et « *making sense* ». B demande à H. de préciser ce qu'il entend par « *making sense* ». H. expose : l'expérimentation du dispositif « n'avait rien à voir avec produire du sens [*it had nothing to do with making sense*], ça avait avoir avec donner du sens, pour moi [*it had to do with sensemaking to me*] ». La différence consiste en deux formes grammaticales distinctes : « *making sense* » et « *sensemaking* », « faire sens » et « donner du sens ». Donner du sens (« *sensemaking* ») renvoie à l'effet : du sens est « donné », selon H., par le mode de discussion, alors que faire du sens (« *making sense* ») est un agir intentionnel, dont H. veut se démarquer (« ça n'avait rien à voir avec *making sense* »). La volonté d'intervenir dans une situation de manière à l'orienter, à la définir ou à prendre position (« il ne s'agissait pas pour moi de prendre position ») s'oppose pour lui à « l'exploration de possibilités » avec quelqu'un « à qui on parle et qu'on écoute », « quelqu'un d'autre », avec qui on « parle vraiment », d'une manière « très détendue et agréable [*very relaxed and enjoying*] ». Le point de bascule réside dans la manière dont B. s'est adressée directement à H. : « Votre façon de m'interpeller à l'instant [*your intervention just that minute to me*] », qu'il décrit comme violente (« la violence que vous venez de m'imposer [*violence you just imposed on me*] »). Il l'accuse de « réification », par opposition à « se parler l'un à l'autre », à « écouter quelqu'un d'autre ». Plus tard, en entretien, il avancera que B. l'a « infantilisé » publiquement, ce qui peut être rapproché de la manière qu'a eue B. de s'adresser à lui, en s'adressant au public plus qu'à sa personne, et que H. reçoit comme une dépersonnalisation (« infantilisation »). Cette adresse impérative est déplacée, destructive, et a selon lui pour résultat la mort de la fluidité (« *it kills the flow* »).

Il l'oppose à l'expérience de communication qu'il vient de vivre : « J'ai eu le sentiment qu'il y avait beaucoup moins de différentiel de pouvoir. » L'adresse autoritaire (l'injonction de produire de la signification) est ici opposée explicitement à l'écoute ouverte de laquelle H. retire un sentiment de partage (le sens que ça a fait pour lui).

B., dans un entretien ultérieur, m'exposera plus en détail sa pensée, qui résonne avec celle d'une autre des organisatrices, et avec celle d'autres participants au colloque *Making Sense*. Elle perçoit le dispositif comme frustrant par sa « décorporité » et sa technologie. Elle y perçoit un privilège déplacé accordé à la parole, les mots constituant un mode de partage du sens très incomplet, appelant une compensation par d'autres modes de contact. L'incomplétude d'une parole « désincarnée », pour elle caractéristique du défaut de communication inhérent à nos sociétés, manque de l'empathie à laquelle tendent naturellement les êtres (« être en phase [*tuned*] »). Elle soulignera que la limitation à l'un seul des sens (l'ouïe) génère un manque d'information, qui appelle à passer par d'autres voies. C'est ainsi qu'elle tente d'expliquer le fonctionnement du dispositif : « En même temps que le manque d'information, il y a un désir de connexion » et « à partir de là, les gens ont développé un sens aigu de la connexion sous différentes formes ». En somme, dans son système de compréhension, la parole est limitante et doit être encadrée par des définitions claires pour qu'un partage « empathique » soit possible (« Nous devons acquérir la certitude que nos idées sont claires et méritent qu'on se regroupe. »). Ce système logique et cohérent relie trois termes qui se soutiennent les uns des autres : le manque de confiance dans la parole, son relais par l'autorité et le cadrage, et la recherche d'empathie sensorielle. C'est lorsque ce système est activé qu'il y a, selon B., une réelle possibilité de partage commun. Elle l'a déjà formulé dans des articles de recherche et mis en pratique lors d'interventions dans les prisons, contre la récidive par le partage empathique entre délinquant et victimes. B. n'est pas seule à défendre ce modèle : l'un des participants de Cerisy m'exprimera lui aussi sa « terreur » devant l'incommunication liée à la parole, qu'il « sent comme physiquement tomber dans un trou entre les interlocuteurs ». Sa solution est de la limiter (il peut se passer de mots, d'échanges de mots pendant de longues périodes) : « Les témoignages sur nous-mêmes et notre vie sont incomplets et lacunaires. » Il faut se reposer sur le texte, et compenser par l'empathie des sens. Cette compensation, comme pour B., lui est fournie entre autres par le spectacle de l'art (danse) et la communion non verbale qu'il permet.

CONCLUSION

- 1 – En activant un découpage du sensible, du visible, de la parole et du bruit, de façon flagrante et presque caricaturalement opposée aux habitudes de l'organisation hiérarchique des places et des rôles, l'expérimentation-performance a suscité des réactions tranchées qui ont révélé deux conceptions très différentes du sens que « fait » une discussion pour ses membres et de la qualité de partage qu'ils y expérimentent.
- 2 – Pour les participants à la discussion de Cerisy, la soumission à la répartition de la parole selon l'autorité établie faisait pleinement sens, et le dispositif venant l'empêcher leur est apparu comme du « non-sens ». Ils ont cependant installé et partagé cette soumission autant qu'ils ont pu, en renversant la règle « absurde » du dispositif. Une discussion organisée par la répartition autoritaire des places et du droit à être écouté peut donc posséder pour ses membres une réelle qualité de partage, qu'ils recherchent et installent contre toute attente.
- 3 – Deux logiques distinctes soutiennent ces deux formes de partage et d'expérience. Pour les uns, l'écoute des différences, l'attention à chaque sujet, sans chercher à « fabriquer » de la signification, dans le simple souci de l'ouverture au différent (et au différend), est ce qui « donne sens » aux échanges, et ce qui se partage. Non par le consensus, puisque chacun peut exposer un point de vue dissensusuel et être écouté. Mais le dissensus existe sans la « violence » d'imposer à l'autre de répondre, encore moins de le sommer de définir ses termes. Cette violence, exclusive, excluante (« infantilisante »), doit être rejetée. Synthétisée en une phrase, la logique de ce premier type de partage est la suivante : l'exclusion de l'autre doit être combattue par l'écoute exploratoire des différences (différences) individuelles, dans l'expérience de la disruption (du dissensus), qui implique la remise en question dialogique de ses propres normes.

Pour les autres, si la discussion ne peut faire sens pour ses membres que dans un partage de la soumission à l'autorité énonçant le sens, fondé sur une distribution inégale du pouvoir de parler, c'est parce que la parole et la discussion sont déficientes en tant que mode de partage et de relation entre les êtres. L'autorité à qui échoit le rôle de parler assume ce rôle pour prendre en charge ce défaut fondamental et en libérer les autres, qui peuvent alors partager, dans leur soumission, une empathie d'un autre ordre que le verbal. La logique de ce partage, synthétisée en une phrase, est la suivante : l'accord par la

distribution des places et l'explicitation des positions est la condition à un élan vers la rencontre empathique, par les moyens des sens et de l'art, dans l'expérience d'un continuum sensible que la parole serait impuissante à restituer.

- 4 – La cohérence logique des deux modes de discussion et leur type de partage :

	Partage du sensible « institué »	Repartage du sensible « émancipateur »
Mobilisation	Réparation du défaut de la parole	Combat de l'exclusion
Objectif	Recherche de l'empathie	Implication dialogique
Modalité	Distribution des places	Différences individuelles
Interaction	Adresse publique	Écoute spécifique
Sens	Production de sens (<i>making sense</i>)	Attribution de sens (<i>sensemaking</i>)
Sensible	Continuum sensoriel	Expérience du dissensus

- 5 – Ces deux visions, qui « font sens » pour leurs partisans respectifs, font écho aux deux dimensions du partage au fondement de la pensée de Rancière : « on entendra ici partage au double sens du mot : communauté et séparation » (Rancière, 1995, p. 49). Partage, chez Rancière, signifie que l'avoir-part est distribué. Soit il l'est inégalement dans une organisation fondée sur des hiérarchies arbitraires et excluantes, qui masque l'inégalité sous des raisons de nécessité ou d'évidence. Soit la distribution de l'avoir-part se fait dans la conscience de cette inégalité, mais ne prétend plus qu'elle soit de l'ordre de la nécessité, et tente d'en bouger les lignes. D'un côté, le partage « policier », dont l'ordre se donne comme nécessaire à la bonne vie de la communauté, fondé sur le consensus. De l'autre, le partage « politique », émancipateur, qui consiste en la « reconfiguration » du prendre-part. Ce que Rancière désigne comme le véritable « partage du commun », la reconfiguration de la mise en ordre imposée au sensible, vise la réparation du tort fait aux « sans-parts », résultant de la distribution inégalitaire de la parole et des capacités à prendre part. L'effort tendu vers l'autre, l'attention à toute voix qui s'élève, permettrait l'entrée dans une véritable « démocratie » où le partage consisterait en l'avoir-part de tous au commun.
- 6 – L'expérimentation relatée ici, et les cas détaillés, semblent montrer que des phénomènes de deux ordres contribuent au « faire-sens » de la discussion (sa qualité de « partage ») :
- la possibilité du renversement d'une forme de partage en l'autre est réciproque : si Rancière propose la possibilité de « reconfigurer » le partage autoritaire en partage émancipateur, j'ai pu voir l'inverse

- se produire, et un dispositif d'écoute des différences se retourner en l'imposition d'un ordre des légitimités;
- la qualité partageable de la forme autoritaire reposerait sur le sentiment de l'imperfection de la parole, prise en charge par l'autorité. Le partage autoritaire se présenterait donc lui aussi comme la réparation d'un tort communautaire fondamental : il réparerait le tort que l'incomplétude de la parole¹⁵ fait subir à tous en trahissant leur désir d'accord empathique. Le partage autoritaire et inégalitaire ferait alors sens pour tous ceux qui choisissent d'écouter celui qu'ils ont pourvu de l'autorité réparatrice (énonciatrice de sens), et qui y trouvent leur compte : leur but ne serait pas d'avoir la parole, mais de suppléer à ses défections insupportables. La nécessité de l'autorité proviendrait de l'incomplétude de la parole éphémère ; son rôle serait de contrôler son usage pour en limiter les pertes, compensées par l'empathie sensible avec le non-verbal, c'est-à-dire par une qualité de partage « supérieure ».
- 7 – Le sensible et l'artistique se polariseraient alors à leur tour, entre d'un côté un continuum sensoriel avec lequel entrer en empathie, et de l'autre ce que Rancière appelle le régime « esthétique », règne de la disruption, de l'irruption, du dissensus, où il s'agit de reconsidérer sans cesse les catégories du visible et de l'invisible, pour incorporer de nouvelles formes au « sensible ».
- 8 – D'un côté, le sens et le sentiment de partage sont donnés par l'entrée dans le dialogisme, l'écoute des différences et des paroles jamais identiques ; de l'autre, le sens et le sentiment de partage résulteraient de la sortie de l'incomplétude de la langue par la hiérarchie et l'empathie¹⁶. Des deux côtés il y a partage du sens par le moyen d'un partage du sensible ; mais le partage des uns fait, toujours et simultanément, le non-sens des autres : la discussion fait rage, ou elle fait sens ; elle est, de toutes les façons, sans fin.

15. « La parole procède de soi, et n'émerge qu'en vue de soi : c'est pourquoi, n'ayant pas d'objet, elle n'a pas de sujet. [...] À travers la question de l'incomplétude de la parole, c'est le partage de la parole qui vient en question » (Milet, 2005). L'indexicalité, la dépendance de la signification au contexte, terme avancé par Garfinkel, est une autre désignation de cette incomplétude. Psychanalytiquement, « l'exercice de la parole confronte à ce qui se dérobe, insiste et trébuche dans le signifiant », ce que signale « l'Autre barré ». C'est en trébuchant (lapsus, mots d'esprit, rêves) que le sujet « châté fait du langage et croit en l'Autre » (Chottin et collab., s. d.).

16. Julia Kristeva explique comment « l'écrasement du signifié par le signifiant », « le geste métaphysique qui identifie les diverses pratiques langagières à Une Langue, Un Discours, Une Syntaxe », s'oppose à « chercher les différences *des* langues, *des* discours » (les mots en italique ici sont soulignés dans le texte). Kristeva, 1981, p. 271.

RÉFÉRENCES

- Alter, Norbert (2009), *Donner et prendre : la coopération entreprise*, Paris, La Découverte.
- Barone, Tom et Elliot W. Eisner (dir.) (2011), *Arts Based Research*, Londres, Sage.
- Becker, Howard Saul (2009), *Comment parler de la société : artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales*, Paris, La Découverte.
- Butler, Judith (1997), *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, New York, Routledge.
- Chottin, Arianne, Marie-Hélène Issartel, Françoise Labridy, Claire Piette, Francesca Pollok, Jacqueline Dheret (s. d.), « De l'Autre à la garantie de l'Autre qui n'existe pas », dans *École de la cause freudienne*, en ligne, [https://www.causefreudienne.net/de-lautre-a-la-garantie-de-lautre-qui-nexiste-pas], consulté le 4 novembre 2013.
- De Fornel, Michel et Jacqueline Léon (2000), « L'analyse de conversation, de l'ethnométhodologie à la linguistique interactionnelle », *Histoire Épistémologie Langage*, vol. 22, n° 1, p. 131-155.
- Dewey, James (2010), *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard.
- Erickson, Frederick (2004), « Talk and Social Theory: Ecology of Speaking and Listening in Everyday Life », Cambridge, Polity Press.
- Finley, Susan (2008), « Arts-based research », dans J. G. Knowles et A. L. Cole (dir.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues*, Los Angeles, Sage, p. 71-82.
- Fish Stanley (1980), « Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretative Communities », Cambridge et Londres, Harvard University Press. Traduit en 2007 sous le titre « Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives », Paris, Les Prairies ordinaires (coll. Penser/croiser).
- Garfinkel, Harold (1990), « The Curious Seriousness of Professional Sociology », dans *Réseaux*, hors série 8, n° 1 : « Les formes de la conversation », p. 69-78.
- Garfinkel, Harold (1967), *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Gastil, John (2009), *The Group in Society*, Thousand Oaks, Sage.
- Hatch, Mary-Jo (1999), *La théorie des organisations*, Paris, De Boeck.
- Helly, Denise (1999), « Une injonction : appartenir, participer. Le retour de la cohésion sociale et du bon citoyen », *Lien social et Politiques*, n° 41, p. 35-46.
- Janicaud, Dominique (2003), « La philosophie comme intelligence du partage rationnel », *Noesis*, n° 5, p. 103-117.
- Knowles, J. Gary et Ardra L. Cole (2008), *Handbook of the arts in qualitative research*, Thousand Oaks, Sage.
- Kristeva, Julia (1981), « Le langage, cet inconnu », Paris, Seuil.

- Letiche, Hugo (2010), « Polyphony and its Other », *Organization Studies*, vol. 31, n° 3, p. 261-277.
- McMillan, David W. et David M. Chavis (1986), « Sense of Community: A Definition and Theory », *Journal of Community Psychology*, vol. 14, p. 6-23.
- Mengis, Jeanne et Martin J. Eppler (2008), « Roles and Rules of Face-to-Face Conversations », *Organization Studies*, vol. 29, n° 10, p. 1287-1313.
- Milet, Jean-Philippe (2005), « La parole incomplète », *L'art du comprendre*, n° 14, p. 83-106.
- Moriceau Jean-Luc (2006), « Théorie des parties prenantes et figures sans visages », dans Y. Pesqueux et M. Bonnafous-Boucher (dir.), *Décider avec les parties prenantes : approches d'une nouvelle théorie de la société civile*, Paris, La Découverte.
- Moriceau Jean-Luc (2004), « La répétition du singulier : pour une reprise du débat sur la généralisation à partir d'une étude de cas », *Sciences de Gestion*, n° 36, p. 113-140.
- Rancière, Jacques (2012), *La méthode de l'égalité : entretiens avec Laurent Jeanpierre et Dork Zabunyan*, Paris, Bayard Culture.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques (1995), *La méésentente : politique et philosophie*, Paris, Galilée.
- Rondeaux, Giseline et François Pichault (2012), « Managers en quête de sens : L'identité organisationnelle comme boussole? », *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, vol. XVIII, n° 46, p. 45-76.
- Schütz, Alfred (2003), *L'étranger*, Paris, Allia.
- Strati, Antonio (2004), *Esthétique et organisation*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- Strati, Antonio et Pierre Guillet de Monthoux (2002), « Introduction : Organizing Aesthetics », *Human Relations*, vol. 5, n° 7, p. 755-766.
- Tarde, Gabriel (2006), *L'opinion et la foule*, Paris, Éditions du Sandre.
- Taylor, James R. (1993), « La dynamique de changement organisationnel : une théorie conversation/texte de la communication et ses implications », *Communication et organisation*, mis en ligne le 26 mars 2012, [communicationorganisation.revues.org/1619], consulté le 4 novembre 2013.

PARTIE 3

L'ART DU SENS COMME UN ART POLITIQUE

CHAPITRE 9

STIEGLER: LE SENS COMME DÉSIR ET COMME INDIVIDUATION

JEAN-LUC MORICEAU ET ISABELA PAES

Nous avons rendez-vous avec Bernard Stiegler. Il était prévenu que nous allions parler de son art du sens : du sens et de l'art dans sa pensée. Mais il n'est pas venu avec une signification arrêtée, sa définition personnelle du sens. Cela est conforme à sa manière de penser le sens. Ce sens, il va falloir le chercher, c'est ce qui va nous animer ce soir-là. Nous allons devoir essayer de construire son art du sens, ensemble, de le faire advenir. Et peut-être même par ce travail de le faire bouger, de lui donner une couleur spécifique, de lui permettre de s'«individuer», de présenter certaines de ses facettes, certains de ses enjeux.

Stiegler utilise assez peu le mot *sens* dans ses écrits, et pourtant il reconnaît que c'est *la* question, une question qui l'anime depuis longtemps. Dans un livre à venir, il abordera cette question de front, mais il n'y est pas encore prêt. Par contraste avec les conceptions précédentes de Weick et de Becker, le sens prend avec lui d'emblée une dimension existentielle, il participe de ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue. Mais alors que le sens peut vous tomber dessus, offert par le sourire d'un enfant ou la joie de vivre d'un mendiant, lui a dû le chercher et le construire dans la solitude de ses années de prison, avec seulement des livres, quelques contacts extérieurs et le désir de trouver du sens à cette existence enfermée. Il l'a bricolé, puis de plus en plus solidement fondé, avec l'aide d'auteurs comme Simondon, Derrida, Heidegger, Freud et Winnicott. Et pourtant le sens, et c'est l'une des principales originalités de l'approche de Stiegler, n'est pas du tout une affaire individuelle. Non, c'est bien plutôt le sens qui produit l'individu, et toute production de sens est toujours

collective. Mais aussi, toute création ou tout essoufflement du sens est ce qui produit la dynamique du capitalisme, ce autour de quoi les communautés se forment et s'animent, et il est consubstantiellement imprégné des conditions techniques, économiques, politiques et discursives en cours. Ce qui ne veut pas dire qu'on ne peut pas y contribuer. Au contraire, et même il le faut.

LE SENS COMME INDIVIDUATION

Nous sommes autour de la table. Nous posons un ensemble de questions à Bernard Stiegler. Il réfléchit. Il fait appel à un ensemble de concepts et d'histoires, certains qu'il avait préparés et d'autres qu'il mobilise sur-le-champ en fonction de nos réactions et interventions. Il associe ces concepts et expériences, il les fait se rencontrer; petit à petit, une configuration commence à se dessiner. Ensemble, dans la contraction de ces éléments en interférence, finit par transparaitre une signification. De tous les potentiels de signification que possédait le mot *sens*, une signification prend forme, toutes ces relations s'assemblent en une unité, qui prend une acception singulière, nouvelle, elle s'«individue». Et par cette individuation, les différents concepts mobilisés prennent également une couleur un peu nouvelle, ils s'individuent à leur tour. Si l'entretien a réussi, le philosophe lui-même, par ce travail, a un peu précisé sa conception du sens, d'une manière qui ce soir-là lui semblait plus juste, il s'est individualisé. Nous-mêmes, questionneurs, avons dû abandonner certaines de nos conceptions sur le sens, ou sur le sens dans la pensée de Bernard Stiegler; nous nous sommes désindividualisés, mais en travaillant à trouver une nouvelle cohérence à l'écoute de la conversation, nous nous sommes réindividualisés. Et si, encore une fois, l'entretien a réussi (le mot *entretien* prend ici tout son sens), le sens lui-même s'est individualisé, et peut-être même la langue française, etc.

L'individuation est un processus. Pour Bernard Stiegler, suivant en cela notamment Simondon (1989), il n'y a pas des personnes ou des entités constituées, seulement des processus d'individuation. L'individuation est l'agencement d'éléments préindividuels en une forme qui gagne en singularité. L'individuation est à la fois psychique (notre conception du sens), collective et – c'est là une grande singularité de la pensée de Bernard Stiegler – technique (rien de tout cela n'aurait été possible sans les techniques de l'édition des livres auxquels il se réfère, de l'enregistrement, du dessin pour le schéma qu'il trace, de la grammaire utilisée, etc.).

Toutefois, le sens n'est pas la signification. La signification, c'est le sens arrêté, un assemblage synchronique des différents éléments d'une façon stable, qui ne bouge plus. La signification bloque de nouveaux processus d'individuation. Le sens est, au contraire, ce qui remet de la dynamique; il est

« diachronique », il appelle de nouvelles individuations. Le sens est dans le déphasage, dans la demande de nouvelles pensées, de nouvelles associations, de nouvelles perspectives. S'il fonctionne correctement, le système ainsi formé est métastable. C'est-à-dire qu'il n'est pas stable : il est constamment ouvert à de nouvelles individuations ; il n'est pas non plus instable, menaçant de s'écrouler à chaque nouvel intrant, mais il peut passer d'équilibre en équilibre par des réarrangements successifs. Si ces équilibres évoluent vers plus de singularité, ou de précision, ou de création, ou de sens, le système s'individue, dans le cas contraire, ou s'il se fige en une signification bloquée, il peut se désindividualuer.

Le sens est ainsi ce qui appelle à de nouvelles individuations, à plus d'individuation. On ne peut créer du sens qu'en s'individuant. C'est là qu'une difficulté méthodologique apparaît car, en produisant du sens, on n'est plus le même, on en est changé. On ne peut s'extérioriser du processus pour l'observer et le connaître de l'extérieur. L'individuation, comme la création de sens, est un objet non de connaissance, mais d'expérience. De notre ouverture à la question du sens, donc de notre ouverture à nous en trouver changé, il en va de nous, de notre existence. De plus, il dépend de tout un ensemble de potentiels préindividuels, qui nous sont extérieurs. Par ailleurs, il s'agit d'un processus collectif, dont les enjeux et les répercussions dépassent largement notre existence. Enfin, il fait fond sur l'ensemble des conditions techniques, économiques, politiques, etc., présentes. Il faut donc comprendre ce qui motive et ce qui se joue dans ces mécanismes de sens et d'individuation.

SENS ET DÉSIR

Prenons l'exemple d'une pièce de théâtre. Le théâtre est un lieu d'individuation collective par excellence. Si je vais au théâtre, je m'attends à être affecté, je désire que quelque chose d'inattendu se présente à moi qui m'oblige à faire ce travail d'individuation. Loin d'être seulement des lieux de purgation des passions, le théâtre ou la danse sont des lieux de renouvellement de l'énergie libidinale, de ressourcement du désir (Stiegler, 2005a, 2006a). Le corps des acteurs ou des danseurs, leurs paroles et gestes, les situations, l'expérience esthétique m'enjoignent à penser, déphasent mes certitudes, me donnent l'envie de m'engager ou d'avancer. Collectivement, nous en sortons changés, pleins d'énergie.

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. C'est ce que Bernard Stiegler (Stiegler, Giffard et Fauré, 2009) rassemble sous le mot *marketing*, dont il retrace l'origine auprès d'Edward Bernays, le neveu de Freud. À la production et à la distribution de masse correspond une consommation de masse, fondée sur la pulsion, produisant une standardisation des subjectivités, ce qui, au niveau de la société, correspond à une désindividuation généralisée. Et cette désindividuation, faute de désir, faute d'énergie libidinale, faute de sens, risque de conduire à un essoufflement du capitalisme, voire à son autodestruction (Stiegler, 2009). Tout comme la signification menace la dynamique du sens, la consommation née de la pulsion menace le désir, deux manifestations d'un même risque de perte d'individuation psychique et collective, individuation dont nous devrions au contraire prendre soin.

Une part de plus en plus importante de la population ne rencontre pas d'expériences esthétiques suffisantes pour développer une sensibilité singulière (Stiegler, 2004). Au contraire, ses affects sont bombardés par la publicité et la télécratie (Stiegler, 2006b), mais ce sont des affects standardisés. Elle est ainsi dans un état de misère symbolique, elle ne peut plus participer au fonctionnement symbolique de la société et en retire un grand ressentiment. Pour Stiegler, l'esthétique est intrinsèquement économique et politique, mais elle est aussi technique.

SENS ET TECHNIQUE

En effet, le sens et les individuations ne se forment pas *in abstracto* dans des moments de dialogues ou d'expériences esthétiques. Ils se forment sur un fond technique que Stiegler (2001) pense comme rétion tertiaire. Qu'entend-il par là ? Il faut revenir à la phénoménologie. Husserl, dans ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, avait distingué les rétions primaire et secondaire. Lorsque j'écoute une mélodie, mon attention n'est pas limitée à la seule note qui se joue à l'instant présent. J'ai conservé en mémoire les notes immédiatement précédentes, ce qui me permet d'apprécier la saveur de la suite. C'est la rétion primaire. Plus tard, je pourrai me souvenir de la mélodie, la rejouer dans ma tête ou imaginer des variantes : voilà la rétion secondaire. Mais la mélodie peut être enregistrée de sorte que je puisse réécouter à tout moment la performance d'origine ; elle est codée dans un ensemble de notations musicales, elle peut être archivée, classée, commentée, remixée... De sorte que la mémoire qui reste de la mélodie n'est pas avant tout celle de la mémoire immédiate ou du ressouvenir, mais celle

conservée dans des appareillages techniques. Ce que d'autres ont senti et transmis est comme engrammé dans les techniques, et participe du milieu préindividuel au sein duquel nous nous individuons (Stiegler, 2005b).

Nous ne sommes pas des êtres vivants dans un monde technique. Nous sommes des êtres vivants technicisés, c'est-à-dire que depuis nos premières individuations, celles-ci étaient et sont empreintes de techniques, que tout le sens que nous pouvons produire se fait à partir d'éléments qui sont infusés de techniques. La technique ainsi omniprésente n'est ni une bonne, ni une mauvaise chose. Stiegler la définit comme « pharmacologique ». En reprenant une célèbre analyse de Derrida (1972) sur le rôle de l'écriture, il entend par « pharmacologique » ce qui est à la fois le remède et le poison. La technique permet d'avoir accès à une quasi-infinité d'écrits, de paroles, d'images, de possibilités de comprendre, de communiquer et de refabriquer du sens, de produire des œuvres et des idées. Et simultanément, elle se substitue à notre travail de mémoire, d'analyse, de discrimination, de composition du sens, de tout un ensemble de savoir-faire et de savoir-être qui sont perdus ou délégués à des techniques.

Or, ces pertes de savoir-faire et ces extériorisations de nos fonctions les plus propres permettent que nos individuations et nos créations de sens puissent être contrôlées de l'extérieur, notamment par les forces de l'économie. En contrôlant les rétentions tertiaires, et avec toutes les possibilités de diffusion, ces dernières nous inondent des bons mots, des bons codes, des bonnes consommations, exténuant le sens à force de signification, vidant le désir de ses forces entraînantes.

Car à notre époque – tel est le caractère éminemment étrange et inquiétant du capitalisme contemporain –, nous voyons que les savoirs sont détruits, et à travers eux la libido, par une extériorisation permettant un contrôle et une intensification des processus pulsionnels au détriment de l'économie libidinale [...]: le capitalisme consumériste, mimétique, grégaire et pulsionnel réactive les techniques sophistiquées à un degré incomparablement plus puissant et dangereux qui est une véritable grammatisation du désir lui-même, et qui constitue une limite où il est évident que ce capitalisme s'achemine, s'il ne se passait rien qui change cet état de fait, vers son effondrement, et par son auto-destruction. (Stiegler, 2007)

PRENDRE SOIN DU SENS

Mais ce n'est pas que le capitalisme qui s'essouffle, c'est aussi le tissu social qui se délite – et ses nombreuses analyses de la montée de l'électorat et des valeurs du Front national en témoignent. Car la consommation pulsionnelle

et la misère symbolique de l'industrie du spectacle ne permettent plus, ou encore que mal, les individuations; elles ne permettent plus ou que mal de s'aimer soi-même, de raconter sa propre histoire au sein d'un passé et d'un futur collectifs. Sans une forme de « narcissisme primordial » qui délivre un sentiment d'exister, on ne peut plus aimer les autres ou une communauté. Il n'y a plus qu'une juxtaposition de « on », sans véritable « je » ni de « nous ». Le « je » et le « nous » dont parle Stiegler (2003) ne sont ni l'individualisme, ni le social pris comme un tout qui commanderait les individus; ils ressortissent du transindividuel, qui passe à travers les « je » et qui forme un tout en perpétuelle (re-)construction. « Le terme “transindividuation” désigne cette dynamique métastable psycho-socio-technique par laquelle le transindividuel n'est jamais un résultat donné, mais toujours en même temps une tâche: celle du désir à l'œuvre » (Ars Industrialis, 2014). À l'œuvre dans le sens de: en travail, en redéfinition, et dont l'efficace est la participation et la contribution à un collectif. À l'œuvre également dans le sens d'œuvre à construire, qui réclame et appelle le désir de chacun pour son édification. Œuvre qui est avant tout technique, car c'est dans la technique que se gravent ces contributions, et c'est par la technique, par ses possibilités de rétention tertiaire, que peut passer la transmission, la transindividuation.

Stiegler nous appelle ainsi à prendre soin du sens, qui est un prendre soin du « nous » de la transindividuation. Un prendre soin de soi et un prendre soin de la communauté qui passent par une redirection de l'attention, attention qui est sinon captée par les techniques télévisuelles ou par le marketing, notamment chez les jeunes (Stiegler, 2008). Mais prendre soin, ici, signifie aussi exercer une attitude critique, développer une interprétation du social qui montre les dynamiques à l'œuvre et qui, par le dialogue et le débat, permet d'autres formes d'individuation. Prendre soin du sens est avant tout un travail d'interprétation, un effort herméneutique à réaliser en commun. À cette fin, Stiegler organise un ensemble de débats avec des chercheurs et des industriels, ou encore il invite les amateurs à débattre en communauté dans sa résidence à Épineuil-le-Fleuriel, fournissant chaque fois un appareillage conceptuel et des technologies pour favoriser la critique.

Le sens dont il s'agit de prendre soin peut être en partie explicite, comme dans les livres qui exposent une interprétation du social. Il peut être en partie tacite. Mais il doit être avant tout *complicite*, car c'est ce *complicite* qui supporte la transindividuation et assemble les communautés. Complicite, au sens de la complicité des amants ou de la complicité des crapules. Un sens qui ainsi se dit et se comprend sans s'exprimer explicitement, un sens qui de ce fait ne saurait se boucler en signification. C'est l'exemple du mythe qui a une puissance inégalée de sens sans pouvoir être arrêté dans une signification. Mais

c'est aussi l'exemple de ce qui rassemble les amateurs, qui règlent leurs désirs et agencent leurs contributions. Les amateurs sont ceux qui œuvrent par amour et non par pulsion, par calcul ou par intérêt immédiat, à l'image des amateurs de football, de théâtre ou de philosophie.

Il s'agit alors de proposer des politiques de soin, autrement dit de mener des politiques au niveau de l'éducation, de la formation de l'attention, de la formation des organisations sociales, etc., pour que la signification ne détruise pas le sens, mais au contraire, le rende toujours susceptible de renaître de ses cendres.

PHARMACOLOGIE NÉGATIVE/PHARMACOLOGIE POSITIVE

La question est alors : « Est-ce qu'on peut créer du sens ? » En effet, le sens nous est en grande partie donné : donné par quelques rencontres ou situations, ou par des expériences esthétiques, mais avant tout donné par l'état de la technique et des idées, la rétention tertiaire au milieu de laquelle nous nous individuons. Pourtant, Bernard Stiegler répète et insiste : non seulement nous pouvons fabriquer du sens, mais encore nous devons le faire. Car il en va de nos existences et il en va de ce que nous léguerons aux générations futures.

Sa pensée de la technique n'est en effet ni optimiste, à l'image de celle de Michel Serres et de sa *Petite Poucette*, ni pessimiste comme celle de Heidegger (1958), pour laquelle notre rapport technique au monde, lui réclamant raison et efficacité, nous détourne d'autres être-au-monde plus authentiques, et elle est encore moins celle d'une naïve neutralité de la technique. Elle est pharmacologique, la technique étant à la fois le poison et le remède, source à la fois de désir et de sidération, d'individuation et de désindividuation. Il en va de même pour l'art, entre individuation collective et industrie abêtissante. Et il en va encore de même en philosophie (toujours menacée de sophistique), en politique ou dans le monde universitaire. Prendre soin du sens, c'est lutter contre les dynamiques négatives de la pharmacologie, produire des individuations collectives, produire du commun contre la juxtaposition des « on », et consolider des rétentions tertiaires qui tâcheront de produire des pharmacologies positives. Et c'est un travail toujours à recommencer.

Du côté négatif de la pharmacologie, les dangers sont ceux de la désindividuation. Les circuits longs d'individuation – l'apprentissage d'un métier, de la réflexivité critique, de la sensibilité aux œuvres esthétiques, de l'engagement social et politique – tendent à être court-circuités par les pratiques et techniques promouvant la vitesse, la consommation immédiate compulsive et l'apparente efficacité. Le désir d'individuation – qui est un désir de grandir, d'apprendre,

de contribuer, de faire œuvre, d'appartenir – est une recherche de sens. Il s'épuise si l'on se repaît de significations.

La perte de sens vient avant tout de la prolétarianisation. La prolétarianisation est l'extériorisation des savoirs, qui aboutit à la perte des savoirs et ainsi au manque de sens et à la déresponsabilisation (Stiegler, 2009). La prolétarianisation contemporaine a probablement débuté avec la grammatisation des gestes de production, notamment avec l'organisation scientifique du travail, mais elle s'étend aujourd'hui à toujours plus de fonctions de l'entreprise. C'est la perte des savoir-faire. Elle s'est prolongée avec le marketing et la consommation pulsionnelle, accentués par l'industrie culturelle, qui produisent une perte de savoir-vivre. La prolétarianisation envahit maintenant les systèmes de décision, à l'image de l'automatisation des opérations sur les marchés financiers. Mais elle menace encore le savoir-concevoir et surtout le savoir-théoriser, comme en témoignent certaines productions universitaires.

Plus récemment, Bernard Stiegler (2013) s'inquiète de ce que le numérique et le capitalisme, après avoir imprimé nos corps, nos sensibilités et peut-être nos âmes, s'emparent non seulement de notre organisation psychique, mais aussi de notre organisation neuronale même. Comment, en effet, le cerveau de la connaissance va-t-il s'individuer dans le milieu constitué par l'écriture et la lecture numériques, tels que les fournissent Google et Internet, qui transforment la langue et les circuits de transindividuation ? Or, l'alphabétisation avait déjà transformé notre cortex, car le cerveau n'était pas câblé pour la lecture (Wolf, 2008). Pour Nicholas Carr (2011), l'écriture numérique risque à nouveau de transformer notre organisation corticale, écornant notre capacité de concentration, nous distrayant de la lecture profonde, de l'attention profonde. Tout en reconnaissant le danger, surtout si le neuromarketing s'empare de ces pouvoirs pour privilégier les réactions pulsionnelles sur les circuits longs d'individuation, Stiegler résiste pourtant contre un tel déterminisme technologique. Il en appelle à l'éducation et aux règles sociales pour enseigner aux enfants à s'individuer en intériorisant les potentiels constructeurs et déconstructeurs de ces écritures, et à des techniques de soi. Mais cela demande de ne pas seulement considérer la face toxique du *pharmakon*, mais de lutter pour élaborer et promouvoir les potentiels constructeurs – d'œuvrer pour une pharmacologie positive.

Au versant positif de la pharmacologie, il n'est pas utile de rappeler les possibilités démultipliées apportées par le développement et la numérisation de la rétention tertiaire : l'accès presque instantané à des milliards de livres et de textes, les communications presque gratuites sur toute la planète, etc. Il reste néanmoins à lutter contre la réappropriation de ces biens communs par

les grands groupes industriels ou puissances politiques. Au rebours de la consommation pulsionnelle, Stiegler (2009) promeut l'économie contributive. À l'image des développements dans le logiciel libre ou de Wikipédia, l'économie contributive n'est pas composée de producteurs et de consommateurs, mais de contributeurs qui participent à mesure de leur compétence et de leur désir. Non fondées sur la hiérarchie, ces organisations développent la sociabilité et la responsabilité collective, et surtout inversent la prolétarianisation et réins-tillent du désir : le contributeur est un amateur, c'est-à-dire qu'il aime l'œuvre en cours. Si les modèles économiques doivent encore être consolidés, le dynamisme de ces initiatives en montre tout le potentiel. C'est même dans ces activités que l'on trouvera création et relations ; c'est là l'avenir du travail, si l'automatisation détruit beaucoup d'emplois, à condition que l'on trouve une voie pour rétribuer les contributeurs (Stiegler, 2015).

Les pharmacologies positives visent à produire du commun pour favoriser les individuations collectives. « La politique étant l'art de garantir une unité de la cité dans son désir d'avenir commun, son individuation, sa singularité comme devenir un » (Stiegler, 2004, p. 18). Cela passe par la création d'un fond esthétique commun, par exemple avec des œuvres artistiques non soumises à l'industrie créative. Mais cela passe aussi par une tentative d'interpréter en commun l'état de la société. Une telle interprétation de la crise que nous traversons et de notre situation technologique, le débat non hiérarchique, contributif, sur des initiatives pour y remédier ainsi que la promotion d'expériences dans des territoires sont autant de manières de réinvestir les rétentions tertiaires pour créer des individuations collectives, réveiller le désir et tenter de faire renaître le sens de ses cendres.

La pharmacologie positive, c'est aussi l'œuvre des universités. Ce qui est en jeu aujourd'hui, c'est l'écriture numérique. Pour que celle-ci soit source d'individuations collectives et de démocratisation des savoirs, il ne faut pas qu'elle soit accaparée ou contrôlée par les puissances économiques, par une industrie du savoir. Stiegler propose que les universités signent une charte afin de pacifier leurs relations avec le monde économique, dans laquelle elles stipuleraient leurs conditions, à défaut de la satisfaction desquelles elles arrêteraient de travailler (cf. Stiegler, 2011). À ceux qui rétorquent qu'il s'agit là d'une utopie, il répond que le capitalisme contemporain est fondé sur le savoir, et que les utopies peuvent engendrer d'autres futurs...

Ainsi, par contraste avec l'approche de Karl Weick, le sens dans la perspective de Bernard Stiegler n'est pas une mise en scène partagée qui permet aux acteurs de l'organisation de continuer, à l'organisation de fonctionner. Il n'est pas seulement ce que partagent les individus, il est ce par quoi et ce

pourquoi les individus se transforment, psychiquement et collectivement. Il n'est pas seulement ce qui permet aux organisations de continuer, il est, via l'énergie libidinale, ce qui meut l'économie et ce autour de quoi se forment les communautés. Et il met en avant le rôle central joué par les techniques comme rétention et produit du sens. L'organisation sociale est couplée avec l'organisation technique et avec l'organisation sensorielle et psychique.

Pour Stiegler, l'art n'offre pas un modèle ou une solution de rechange pour les organisations industrielles. Il est avant tout menacé par ces industries, et doit conserver son action politique, ce qui donne une dimension nouvelle et stimulante pour notre étude sur l'art du sens. Sa position est particulièrement claire : « 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).

Toutefois, son approche soulève un ensemble de questions ou de voies autres. 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, à ces subalternes que décrit Gayatri Spivak ? De même, dans le développement d'une interprétation et d'un vocabulaire communs comme pharmacologie positive, 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 ?

Enfin, le corps est pensé avant tout comme répertoire de gestes grammatisés, comme lieu des pulsions ou du désir, ou plus récemment aussi comme organisation de neurones, mais l'individuation reste avant tout psychique, et non corporelle. Le corps n'est pas le terreau d'affects, ce lieu où l'individu est confronté à la complexité du monde et depuis lequel il est forcé de penser et de se définir éthiquement, ce qui sera la voie approfondie par Alphonso Lingis dans la partie suivante.

RÉFÉRENCES

- Ars Industrialis (2014), *Transindividuation*, en ligne, [arsindustrialis.org/vocabulaire-ars-industrialis/transindividuation].
- Carr, Nicholas (2011), *Internet rend-il bête?*, Paris, Robert Laffont.
- Derrida, Jacques (1972), « La Pharmacie de Platon », dans Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, p. 79-213.
- Heidegger, Martin (1958), *Essais et conférences*, Paris, Gallimard.
- Husserl, Edmund (1996), *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses universitaires de France
- Serres, Michel (2012), *Petite Poucette*, Paris, Éditions du Pommier.
- Simondon, Gilbert (1989), *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier.
- Stiegler, Bernard (2015), *La société automatique*, tome 1 : « L'avenir du travail », Paris, Fayard.
- Stiegler, Bernard (2013), *Pharmacologie du Front national*, Paris, Flammarion.
- Stiegler, Bernard (2011), La tâche de l'université au XXI^e siècle, vidéo en ligne, [www.youtube.com/watch?v=AGdwWuuUyv4].
- Stiegler, Bernard (2009), *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2008), *Prendre soin : de la jeunesse et des générations*, Paris, Flammarion.
- Stiegler, Bernard (2007), « La transindividuation comme rétention », vidéo en ligne, dans *Philo Strasse – Radio Web*, [jeanclmartin.blog.fr/2007/11/13/bernard_stiegler-3290458].
- Stiegler, Bernard (2006a), « L'invention théâtrale du peuple », dans Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly et Denis Guénoun, *Le théâtre, le peuple, la passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 15-46.
- Stiegler, Bernard (2006b), *La télécratie contre la démocratie : Lettre ouverte aux représentants politiques*, Paris, Flammarion.
- Stiegler, Bernard (2005a), « Grand témoin », dans Colloque international de Rennes, *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 90-104.
- Stiegler, Bernard (2005b), *De la misère symbolique*, tome 2 : « La catastrophe du sensible », Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2004), *De la misère symbolique*, tome 1 : « L'époque hyper-industrielle », Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2003), *Aimer, s'aimer, nous aimer : du 11 septembre au 21 avril*, Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2001), *La technique et le temps*, tome 3 : « Le temps du cinéma et la question du mal-être », Paris, Galilée.

- Stiegler, Bernard, Alain Giffard et Christian Fauré (2009), *Pour en finir avec la mécroissance: quelques réflexions d'Ars Industrialis*, Paris, Flammarion.
- Wolf, Maryanne (2008), *Proust and the Squid: The Story and Science of the Reading Brain*, New York, Harper Perennial.

CHAPITRE 10

MYSTAGOGIE DU JUGEMENT RÉFLÉCHISSANT

BERNARD STIEGLER

Tout un chacun sait qu'une œuvre est à la fois libre de toute attache à son propre temps, c'est-à-dire, dirai-je en reprenant un terme de Husserl, omnitemporelle (plutôt qu'intemporelle), et en même temps est formée *dans, par et depuis son époque uniquement* : Giotto et Léonard aussi bien que Duchamp ne s'imposent omnitemporellement que *comme* les œuvres *de leur temps* – fût-ce le temps du désœuvrement. Giotto ne peut pas plus apparaître au temps de Léonard que Duchamp ne le pourrait à *notre* époque.

En quoi l'omnitemporalité de cet « anartiste » peut-elle cependant *consister*, si l'on ne peut pas *aimer* une œuvre de Marcel Duchamp, dont lui-même conteste le caractère d'œuvre ? De quoi devient-on *amateur* avec Duchamp – sinon *de lui-même* ? L'amateur de Duchamp aime cette individuation psychique telle que, anartistique, elle a tramé dans une individuation collective à laquelle nous-mêmes appartenons – dont elle est un dépôt sédimentaire, et comme notre fonds préindividuel transindividué –, le processus d'une transindividuation *qui nous trans-individue encore* – historiquement, et comme l'*histos* de notre époque, c'est-à-dire comme cela qui y a *fait* époque, tout comme Giotto et Léonard, et cependant tout autrement : autrement que *tout* autre.

Un artiste est un *transducteur d'individuations* : il catalyse et canalise des *forces* – des énergies libidinales – dans un *champ* d'individuation collective où il dessine les *circuits* de transindividuation typiques de son époque, qu'il

« performe » ainsi, époque qu'il *fait* en la « disant » aussi bien qu'en la « montrant », c'est-à-dire en l'interprétant (et il faudrait sur ce point rouvrir la discussion avec Marx). Ses *circuits performatifs* constituent en cela les *motifs* et les *monogrammes* de son époque.

Tout individu psychique participe à l'individuation collective qui constitue son époque. Mais à travers ses œuvres, ou à travers les traces de son désœuvrement, l'individu psychique qu'est un artiste – ou un anartiste – *coïncide* en quelque sorte avec cette individuation collective, et cette coïncidence est *sensationnelle*.

À partir du 20^e siècle, tel qu'il conduit à la *prolétarianisation de la sensibilité*, il devient évident qu'il est impossible d'appréhender la vie esthétique des êtres noétiques que nous sommes sans l'inscrire dans une *généalogie du sensible*, qui doit être fondée sur l'analyse du devenir organologique de cette *forme de vie technique* qu'est l'*être sensationnel* – c'est-à-dire l'être qui *peut s'ex-clamer* depuis sa sensibilité *s'ex-primant noétiquement* à partir du fonds préindividuel et transindividuel dont il est un héritier. Cette ex-clamation suppose une extériorisation dont le geste et la parole sont les manifestations primordiales.

Cependant, cette généalogie du sensible psychosomatique suppose une caractérisation des processus sociaux de transindividuation d'où une œuvre peut œuvrer, et tels que les rend possibles le devenir organologique des artefacts techniques *dont l'art est la sublimation*.

Ce n'est qu'en inscrivant une œuvre dans les circuits de transindividuation d'où elle surgit, par où elle passe, où elle ne passe que parce que des artefacts l'y font passer, et où elle initie de nouveaux circuits, motifs et monogrammes en les y inscrivant elle-même arte-factuellement dans le temps et dans l'espace, ce n'est qu'ainsi qu'il est possible de l'*estimer* en tant qu'elle œuvre – ce mot signifiant toujours: en tant qu'elle œuvre au-delà de son temps, mais telle qu'elle ne peut œuvrer au-delà de son temps qu'à *partir* de son temps (c'est-à-dire, aussi, en s'en libérant, comme un marin qui, venant de quelque part, peut aller quelque part).

L'omnitemporalité de l'œuvre provient de sa temporalité même – et c'est pourquoi l'œuvre n'est pas « intemporelle »: elle est omnitemporelle en ceci qu'à partir de son propre temps, de son époque, historique, protohistorique ou préhistorique, elle *résonne* en tout temps, et en cela, en toute œuvre (projetant ce que Malraux appelait le « possible de l'art »). Mais elle ne peut œuvrer toujours et partout que pour autant qu'elle sait trouver sa source et ses ressources dans son propre temps, et en quelque sorte, les moyens d'en partir.

Ces « moyens » sont toujours organologiques.

Quelles sont les ressources de Duchamp, quelle est la source où il s'alimente? L'essentiel en est le *tournant machinique de la sensibilité* dont le *Nu descendant un escalier* et *Fountain* sont deux occurrences éloignées de cinq ans, qui constituent tout aussi bien *deux versions et deux occurrences de la question de la reproductibilité technique* telle qu'elle engendre précisément à cette époque la *perte des savoirs esthétiques instrumentaux*, tout comme elle *ruine les métiers des ouvriers et les pratiques des amateurs d'art*, où il n'est donc plus nécessaire ni de savoir lire, ni de savoir jouer la musique, ni de copier les œuvres, où la littérature n'est plus ni un roman de formation, ni un opérateur de transformation de sa vie, où elle n'est pas un art de vivre comme culture et technique de soi, mais l'objet et la fonction de la consommation – de l'*organisation* de la consommation de toute la production industrielle par la prise de contrôle de l'organisation du sensible, aussi bien que de la *consommation culturelle des œuvres elles-mêmes* à l'époque du désœuvrement.

* * *

La prolétarianisation du destinataire nécessitée par la nouvelle *fonction économique* de l'esthétique – qui s'accomplit aussi dans le champ cognitif – aboutit à une généralisation de ce qu'Arendt décrit comme le *philistinisme cultivé*, typique de notre époque. C'est déjà ce qui fait travailler Duchamp, et c'est ce qui reviendra avec Warhol et à l'âge des médias de masse, c'est-à-dire dans une époque qui sera plus mature pour en recevoir la leçon depuis l'expérience avérée et désormais en voie de planétarisation du consumérisme à travers l'expansion de la télévision, mais aussi dans l'éloignement et l'oubli de Dada par la culture *pop*.

Comment une individuation est-elle possible lorsque *tous* les savoirs sont passés dans les machines? Vouloir « être une machine », c'est encaisser cette question limite¹. Quant à nous, qui vivons à l'époque d'un *nouveau tournant machinique de la sensibilité*, celui du numérique, qui est en même temps la fin des médias de masse, qui meurent dans un mouvement de régression organisée à une échelle planétaire et industrielle, où l'objet transitionnel devient monstrueux et pathétique, nous allons à la rencontre d'un *nouvel âge du soin* dont *l'amateur* est la figure par excellence – qui traverse comme telle le champ de l'art contemporain, ainsi que le donnait à voir l'exposition *Amateurs* organisée par Ralf Ruggoff au Wallis Institute de San Francisco, mais on pourrait aussi parler de l'exposition *Enthusiasts*, de Neil Cummings et Marysa Landowska

1. J'ai tenté de dire ce qui constitue ici en effet une limite dans Stiegler (2010).

(Chelsea College, Londres), ou de l'actuelle installation de Michel Gondry au centre Pompidou.

Cette nouvelle époque ouvre un nouvel âge organologique, qui *requalifie* les amateurs comme *praticiens* aussi bien que comme *critiques*. Mais le praticien d'un art est *d'abord* un critique, s'il est vrai qu'il ne pratique que pour autant qu'il *discerne*. C'est pourquoi nous allons tenter de comprendre dans cette conférence et dans la suivante ce qu'il en est de l'histoire, du présent et de l'avenir de l'amateur – c'est-à-dire ce qu'il en est du rapport entre *critique et désir*, s'il est vrai qu'*amateur* vient d'*amor*.

Quant à cette dernière question, je commencerai par elle, et j'y entrerai avec Kant – dont nous verrons pourquoi il nous conduit nécessairement à cette seconde question de l'amateur en tant qu'il aime.

* * *

Pour autant qu'on la prenne au sérieux, la figure de l'amateur, telle qu'elle dessine une *façon de s'individuer*, est précisément ce que l'analyse kantienne ne permet pas de penser – pas plus qu'elle ne permet de penser les conditions historiques de la critique et de la faculté de juger comme faculté critique qui se forme dans la fréquentation des œuvres supposant elle-même une pratique.

Nous avons vu au chapitre précédent que la faculté de juger esthétique conçue dans la manière kantienne est un jugement du goût *universel*, mais tel qu'il n'est universel que *par défaut*. Reformulons maintenant l'analyse. Jugeant du beau, je suis obligé :

1. de poser en principe que *tous* devraient juger comme moi, parce que ne peut m'apparaître beau que ce qui m'apparaît comme universellement beau (l'universalité est un prédicat essentiel du sentiment de beau), faute de quoi il ne s'agirait pas du beau, mais de l'agréable ;
2. de constater que, *dans les faits*, d'une part, *tous ne s'accordent pas* avec moi sur mon jugement, mais d'autre part, et surtout, *je ne puis ni en fait ni en droit prouver* son universalité : je suis *obligé* de constater que l'expérience esthétique est ce qui constitue un *déphasage irréductible* – et donc un *défaut qu'il faut*.

Un tel jugement n'est universel que *par ce défaut* où, universel en droit, il est condamné à rester « diversel » en fait², si l'on peut dire – et non seulement à ne jamais rencontrer l'accord de tous, mais à ne jamais pouvoir le requérir,

2. La diversalité est aussi un concept mis en œuvre par Patrick Chamoiseau.

parce qu'il juge, au fond, de la *nécessité* d'un tel *déphasage*, comme *condition de l'individuation psychique et collective*, et tandis qu'un nom plus courant de ce déphasage est la *singularité*.

Si un tel jugement réfléchissant n'est donc pas un jugement déterminant, s'il *tend* bien à s'universaliser – s'il est en quelque sorte universel en puissance – sans jamais pouvoir s'universaliser actuellement, s'il ne peut jamais s'accomplir définitivement dans la plénitude ultime de son acte, c'est parce qu'en restant ainsi, *toujours inachevé*, et donc *à venir*, il ouvre la promesse d'un circuit de *transindividuation infinie* (et *omnitemporelle en cela même* – dans cette mesure apollinienne qui est une démesure dionysiaque).

C'est dans un tel inachèvement donnant accès à un tel infini, et comme *irréductible mystère*, qu'une œuvre est à l'œuvre: c'est ainsi qu'elle œuvre et s'ouvre. C'est ainsi qu'au moment même où elle se donne à nous d'emblée, et comme l'évidence de son entièreté, elle nous dépasse en s'excédant elle-même. Et c'est pourquoi Kant (1790, Section I, Livre I, §12, p. 65) peut écrire que « nous nous *attardons* à la contemplation du beau, parce que cette contemplation se fortifie et se reproduit elle-même³ ».

Mais nous verrons que, parce que Kant ne spécifie pas ici le beau tel qu'il procède de ce qui y œuvre *en tant qu'art* (le beau désignant ici la nature autant que l'art), il ne peut pas non plus penser le jugement artistique comme *transformation de celui qui juge par ce qu'il juge* – comme « trans-individuation » en ce sens.

Même s'il n'ignore pas la question de l'histoire, *l'art de Kant n'a pas encore d'histoire*: ce n'est pas encore ce *processus d'individuation qu'est l'histoire de l'art*, et que Hegel ne saura penser qu'en postulant sa fin dissolvante de l'Histoire – dans la prescience aveuglante d'une modernité qui renversera, avec Baudelaire et son épokhalité, cette phénoménologie des formes historiques de l'art.

Le jugement esthétique pensé avec Kant est, pour ce qui concerne l'art, une sorte *exquise et spéciale de croyance* – et, en l'occurrence, de *croyance dans un universel* (et non de connaissance à proprement parler) qui est rencontré bien qu'il n'existe pas de fait, si n'*existe* (comme pouvant être rencontré dans l'espace et dans le temps) que ce qui peut faire l'objet d'un jugement déterminant, et qui peut être en cela calculé.

Mais alors, la question kantienne du jugement esthétique laisserait de fait la critique *sans voix*: sans autre forme d'expression que *l'exclamation*, c'est-à-dire *sans argument* – autant dire: *sans discernement, sans critique et sans jugement*, s'il est vraiment que celui-ci se dit en grec *krinon*. Cette critique *transcendantale*

3. p. 65. L'italique est de moi.

du jugement rendrait impossible une critique *analytique et empirique* des œuvres, du *temps* des œuvres, et donc de l'*histoire* de l'art. Nous verrons que c'est ce que d'une certaine manière lui reprochera Konrad Fiedler⁴ à la fin du 19^e siècle.

* * *

Pour tenter d'avancer dans ces questions, ma thèse sera double :

1. Elle posera, d'une part, qu'*un jugement sans argumentation n'est pas un jugement*, et que ce dont parle Kant n'est donc peut-être *pas encore* un jugement, mais le *premier moment* d'un *processus* qui requiert un *second moment*⁵.
2. Elle posera, d'autre part, qu'*une argumentation est ce qui étaye historiquement un jugement*, et que *cet étayage est lui-même inscrit dans le devenir organologique* qui constitue la trame et le tissu (*histos*) de l'histoire de l'art (*tekhnè*), et comme projection de *motifs* sur cette trame.

À l'époque du deuxième tournant machinique de la sensibilité, tel qu'il ouvre la perspective d'un processus de *déprolétarianisation*, c'est-à-dire d'un nouvel âge du *soin*, il s'agirait ici d'étudier organologiquement les *histoires de la faculté de juger* dans le domaine esthétique.

Au contraire d'un tel point de vue, la faculté de juger conçue par Kant comme jugement *tendanciellement universel* est du même coup *tendanciellement an-historique*, et elle appartient encore, de ce fait, à une époque très métaphysique de la philosophie esthétique – cette remarque laissant intacte l'extraordinaire évidence de cette théorie du jugement *réflexivement ouvert à l'indéterminé*. Ce que Kant cherche à établir est une forme *antéhistorique* (transcendantale) de la faculté de juger, *neutralisant* du même coup les données organologico-empiriques qui permettent de constituer un jugement comme son étayage historique.

4. Je dois cette référence à Jacqueline Lichtenstein, que je remercie (cf. Lichtenstein, 1989).

5. Georges Didi-Huberman, qui ne s'inscrit pas dans la tradition kantienne, et encore moins dans l'héritage néokantien qui marque fondamentalement Panofsky, s'oppose également à cet héritage où, selon Georges Didi-Huberman, Panofsky pose en quelque sorte un moment analytique (que Didi-Huberman appelle un savoir) *avant* ce que je dis être le moment synthétique typique du jugement kantien. Or, je crois qu'aussi nécessaire et même admirable que soit cette position de Didi-Huberman, elle néglige précisément le fait qu'il y a toujours non seulement deux moments, mais trois – et que ceux-ci forment un processus de trans-formation, c'est-à-dire d'individuation.

Dans un célèbre paragraphe de l'*Analytique du sublime*, Kant s'en prend précisément aux théories de l'art :

Si quelqu'un me lit son poème ou me conduit à un spectacle qui finalement ne convient pas à mon goût, il pourra bien évoquer Batteux ou Lessing ou des critiques du goût encore plus anciens et encore plus célèbres, ainsi que toutes les règles établies par ceux-ci afin de prouver que son poème est beau ; il se peut aussi que certains passages, qui justement me déplaisent, s'accordent parfaitement avec les règles de la beauté (comme elles sont données par ces auteurs et généralement reçues) : je me bouche les oreilles, je ne veux entendre aucune raison, aucun argument, et j'admettrai plutôt que les règles des critiques sont fausses que d'accepter de laisser déterminer mon jugement par des raisons démonstratives *a priori*, puisqu'il doit s'agir d'un jugement de goût et non d'un jugement de l'entendement et de la raison. (Paragraphe 33.)

Le problème posé par cet extrait de la *Critique de la faculté de juger*, qui réaffirme l'impossibilité de constituer une science du beau (une science étant ce qui permet d'énoncer des jugements déterminés « par des raisons démonstratives *a priori* »), et qui réaffirme en cela la *liberté fondamentale* dans laquelle s'exerce le jugement esthétique, tient au fait qu'*il exclut du même coup que le goût puisse être le fruit d'une formation* – et en l'occurrence, d'une *formation de l'attention*⁶.

Dès lors, *tout se passe comme si mon goût ne pouvait pas changer*. Ou, pour le dire autrement, le sujet kantien du jugement de goût n'est pas *trans-formé* par ses jugements : il ne s'y *individue* pas, et en jugeant, il ne (se) *trans-individue* pas. Or, au contraire de ce qu'induit finalement l'analyse kantienne en rendant *impossible* le moment critique analytique, sans quoi il ne saurait y avoir de véritable *jugement*, c'est justement *comme un circuit de transindividuation* qu'il faut appréhender celui-ci – tel que son circuit comporterait *trois moments* :

- celui de la synthèse appréhensive *se présentant comme surpréhensive*,
- celui de l'*analyse compréhensive* (qui fait elle aussi système avec la synthèse de reproduction de la *Critique de la raison pure*),
- et celui d'une re-synthèse *intensifiée*, en tant que surpréhension par son moment compréhensif et analytique, et comme relance du processus par où le jugement devient une individuation (et cela fait système avec la synthèse que Kant dit être celle de la recognition).

6. L'esthétique dont je tente ici d'esquisser des principes est un cas particulier de la théorie des formes attentionnelles que je propose dans *Veux-tu devenir mon ami ?* (à paraître).

Il faudrait évidemment articuler ces trois moments liés aux trois synthèses de l'imagination avec la question du schématisme qui en surgit dans la *Critique de la raison pure*⁷.

* * *

L'argumentation, c'est-à-dire finalement la *critique* telle qu'elle ne peut se constituer qu'à en passer par un moment *analytique*, se trouve *a priori* exclue du jugement esthétique kantien – et c'est cette position *dogmatique* qui fonde ici la définition *transcendantale* du jugement de goût.

Ce n'est certes pas ce que dit Kant *stricto sensu* : il pose simplement que ce jugement ne peut pas être *déterminé* par des règles, car tel est le sens du jugement réflexif, qui laisse l'objet du jugement dans son *indétermination constitutive*. Reste qu'il en résulte *de facto* que *le goût comme faculté qui pourrait faire l'objet d'une formation et d'une éducation, et qui aurait de ce fait partie liée à l'intellect*, est exclu de la pensée du jugement de goût en tant qu'il est toujours un jugement réfléchissant.

Or, le jugement esthétique *accompli* est celui de l'*amateur*, qui est lui aussi, comme l'artiste, *un agent insigne de la transindividuation* : c'est le jugement de celui qui juge à partir d'une *fréquentation* des œuvres, qui *séjourne* auprès des œuvres, qui *revient* vers elles, qui *s'y attarde*, comme dit Kant à propos du beau, qui *attend* quelque chose d'une *réitération* et d'une *répétition* de leur présentation – et qui *sait*, au fond et avant tout, qu'une œuvre ne revient *jamais à l'identique* : qu'elle est ouverte, indéterminée, inachevée. Qu'elle est *l'expérience même de ce déphasage qu'est l'individuation*.

Le jugement de l'amateur est un *processus* qui comporte toujours *trois moments* :

1. le moment du *jugement synthétique*, au cours duquel celui qui juge *appréhende l'unité* de ce dont il juge, mais où cette appréhension se produit comme l'expérience et l'épreuve d'une *surprise*, qui est le moment de la *surpréhension*, c'est-à-dire du *dépassement de celui qui juge par ce dont il juge, et qui l'excède à même son défaut* ;
2. le moment du *jugement analytique*, qui vient *nécessairement après* le moment synthétique, et qui tend à faire de la surpréhension, produite par l'*appréhension synthétique* (surpréhension qui n'advient que lorsque l'œuvre œuvre en *effets*, c'est-à-dire *trans-forme* celui qui juge), un objet de *compréhension*, c'est-à-dire d'*appréhension analytique*, et en cela

7. La question du *schème* se tient d'ailleurs derrière celle de la *figure* que nous visiterons avec *The Figure in the Carpet*, de Henry James, dans *Mystagogies : de l'art et de la littérature* (à paraître).

d'appréciation, *et donc d'une détermination* où il ne s'agit plus de *former l'unité du tout*, mais au contraire de le *décomposer en parties*, et en vue de comprendre comment, pourquoi et pour qui ces parties forment une unité dans l'esprit de celui qui juge, et lui apparaissent ainsi comme un tout surprenant et en cela motif d'exclamations ;

3. le moment du *retour* à l'œuvre, et de sa revenance, c'est-à-dire de la répétition accrue et *différente* du moment de la surpréhension, et avec elle, *du défaut qui excède l'analyse*, et qui en relance tout aussi bien la nécessité – interminablement : cette *impossibilité d'en finir* et de mettre un terme à ce circuit, qui est celui de la transindividuation, et qui passe la plupart du temps par la rencontre d'autres amateurs, et d'autres œuvres, est à la fois la source de l'omnitemporalité des œuvres et la concrétisation de l'indétermination du jugement esthétique kantien, mais ici, précisément, comme processus de transindividuation *passant par son moment analytique, c'est-à-dire critique* – moment qui est aussi celui d'une crise.

Le moment analytique ne peut jamais épuiser le moment synthétique : l'appréhension compréhensive de l'œuvre permet d'*étayer* le jugement, mais en aucun cas de le *démontrer*. Ces états analytiques du jugement synthétique, qui sont aussi les béquilles de celui qui, jugeant d'une œuvre qui l'a *trans-formé*, c'est-à-dire *qui a œuvré*, veut argumenter auprès de ses congénères – cette argumentation faisant partie du processus par où œuvre l'œuvre –, ces états, donc, ne peuvent en aucun cas se constituer en *preuves* démonstratives.

Il n'en reste pas moins qu'ils constituent des arguments quant à ce qu'il en est de l'œuvre, et de la façon dont elle peut créer les conditions pour que se produise une surpréhension qui demeure cependant *irréductible* à ces seules conditions, et qui constitue en cela une *épreuve* – quelque chose qui peut être *éprouvé* sans jamais pouvoir être *prouvé*.

Il y a surpréhension parce que dans l'expérience esthétique, celui qui juge en *formant* l'unité de l'objet de son jugement y découvre un *incommensurable* : une singularité incomparable, une originalité pure. Nous avons vu que, parce que l'objet du jugement esthétique est ici structurellement incommensurable, et en cela incomparable, la critique demeure en quelque sorte irréductiblement fondée sur cet acte de croyance qui se forme dans le moment de la surpréhension : il lui apparaît alors que *son objet n'est pas sur le même plan que les autres objets* – il est devenu littéralement *extra-ordinaire*.

Et pourtant, *il ne s'agit pas d'un objet de foi*. Car il se trouve que cet extraordinaire ne sort que *de l'ordinaire*, et que *l'acte de croyance par où il se détache de cet ordinaire veut des arguments*.

S'il est vrai qu'il y a dans toute entreprise analytique quelque chose qui *tend* vers une détermination (au sens strict que ce mot a dans le cas d'un

jugement déterminant, à savoir : capable de produire des énoncés démonstratifs, dits apodictiques, mais aussi et plus généralement, capable de subsumer sous des concepts, c'est-à-dire sous des catégories), ce à quoi tend *l'analyse esthétique* n'est pas ici une détermination à proprement parler – même quand elle pose, par exemple, que telle œuvre appartient à tel courant artistique. Elle tend à ce qui constitue *aussi* une *condition* de la détermination, mais qui ne conduit pas, *ici*, à une telle détermination : elle tend à une *comparaison* – à une *commensurabilité* que l'on cherche à établir entre des éléments, des relations nouées entre ces éléments, et que l'on cherche à décrire. Ces relations sont précisément les états dont je parlais précédemment.

S'il y a surpréhension, c'est parce que ce dont il s'agit de juger est *singulier*, et en conséquence n'est pas subsumable sous un concept, c'est-à-dire, comme dit Kant, sous une fin⁸ – qui serait ici aussi bien une finalité constituée *a priori* que la possibilité d'un achèvement. C'est pourquoi Kant peut parler de « finalité sans fin », c'est-à-dire sans règle.

L'œuvre, et en général tout objet jugé beau, en tant qu'il tend vers sa perfection pour le sujet qu'il affecte comme beau, indique ainsi sa propre fin, ce qui se traduit dans le sujet par un sentiment de plaisir. Mais cette fin n'est pas subsumable sous un concept : elle n'est pas déterminable. En tant qu'affect, elle est *ce que le sujet projette et réfléchit dans et par l'objet* : c'est une finalité réfléchissante sans aucune règle qui serait donnée par un concept. C'est la *finalité de l'irrégulier*, l'irrégularité même : la finalité d'un défaut (de règle), et d'un défaut qu'il faut – précisément comme finalité.

Bien que Kant ne pense pas en tant que tel ce singulier, et ce, parce qu'il ne distingue pas le singulier et le particulier, il signifie à travers la question de la finalité sans fin qu'à la source de toute « règle de l'art », il y a un *irrégulier* irréductible, qui est le *singulier*, agent de toute sur-préhension. Le moment synthétique est celui de cette surpréhension – indéterminable et interminable, constituant aussi en cela un moment de « croyance » –, et le moment analytique est celui de la compréhension, et donc de l'argumentation, mais qui n'est ni une démonstration, ni une détermination.

Bien plutôt qu'une détermination, le moment analytique est un mouvement d'*accroissement de l'in-détermination* : c'est le mouvement par lequel l'objet s'in-détermine, le mouvement d'une *intensification* de la singularité par les opérations de comparaison et de commensuration qui s'avèrent finalement toujours insuffisantes et impossibles – opérations *à la limite*, par lesquelles la surpréhension s'attarde auprès de son objet qu'elle tente d'appréhender ainsi

8. Le concept d'un objet est sa fin dans la mesure où il en est aussi la cause *a priori*.

compréhensivement, et qu'elle met en quelque sorte à l'épreuve de son in-comparabilité par une série de comparaisons qui la révèlent et la dessinent en quelque sorte par défaut.

Le moment analytique est la transformation de l'exclamation que provoque la surpréhension – comme percée, comme trouée de l'horizon bouché qu'est l'ordinaire de l'immanence – en arguments quant à ce qui étaye le moment synthétique. Ces arguments ouvrent à proprement parler le circuit de la transindividuation comme frayages: ce circuit fait circuler en *effets sur les amateurs et entre amateurs* (notamment à travers les opérations de comparaison et de commensuration) la surpréhension.

Cette circulation, au sein de laquelle se forme ce que Wolfgang Iser décrit comme un effet esthétique, est la structuration d'une individuation collective par résonance interne⁹. Mais une telle transformation est aussi ce qui, transformant le sujet de ces opérations lui-même, et son expérience de la surpréhension, le *reconduit* à l'expérience d'une *surpréhension redoublée*: à ce qu'une *nouvelle surprise*, c'est-à-dire une nouvelle *synthèse*, surgisse comme différence à même sa répétition – et comme répétition de l'unité de l'objet ainsi synthétisé.

Ce moment synthétique, qui va en se différenciant au cours de ces fréquentations qui sont les pratiques de l'amateur d'art (qui sont des répétitions), est ce qui a pu m'arriver, et qui pourrait et même devrait arriver à d'autres, dans des conditions historiques données; mais cela peut aussi *ne pas* arriver à d'autres, et dans ces mêmes conditions historiques. Car ces conditions ne sont *historiques* que pour autant qu'elles sont *dynamiques*, c'est-à-dire *polémiques* – parce que *constituées par un défaut* (d'origine). C'est pourquoi il s'agit de *conditions de crise*. Et il en va ainsi parce que le jugement en général (*krinon*) est *essentiellement* une crise (*krisis*).

Il en va *singulièrement* ainsi dans le jugement esthétique, dans la mesure où celui-ci trans-forme *affectivement* celui qui juge, transformation qui est toujours une sorte de crise comme affection, comme *é-motion* et en cela *mouvement* de sortie de crise, c'est-à-dire *décision* – par où celui qui juge devient ce qu'il est.

Cependant, la critique kantienne du jugement ne permet pas de rendre compte de cette dimension critique de la crise (qui est la modalité artistique de la transindividuation), là même où elle se pose en critique de la faculté de juger: parce que *le sujet esthétique kantien ne se transforme pas*, la *Critique de la faculté de juger* ne permet pas de penser la faculté de juger *comme* critique.

9. Cf. Simondon (1958).

En ce sens, *le sujet esthétique kantien n'est pas encore moderne* – au sens où il faut parler d'art moderne.

La critique qu'il faut faire sur ce point de la *Critique de la faculté de juger* ne doit cependant pas nous faire perdre de vue ce que Kant y conquiert de manière décisive – à savoir qu'il y a dans l'expérience de la synthèse une *épreuve de l'improbable* qui projette celui qui juge sur le plan d'une *inexistence consistante* dans laquelle l'objet du jugement se présente toujours comme universel en droit, et jamais en fait, c'est-à-dire comme objet faisant en cela *essentiellement* défaut : comme objet *du désir*.

À cet égard, si nous pouvions dire que le sujet jugeant esthétiquement est un *projecteur d'infini*, nous devons dire maintenant qu'un objet esthétique est un *projecteur de consistances* – le projecteur d'infini apportant au projecteur de consistances son énergie libidinale (comme pouvoir de sublimer).

La différence du synthétique et de l'analytique – et de ce qui s'y donne *dans cette différence même*, c'est-à-dire *précisément telle qu'elle est une différence* – est irréductible ; mais l'écart, lui, peut se réduire : s'il ne peut pas être éliminé, il peut être diminué – et ce, avec ce résultat très paradoxal qui est que *plus on en sait sur les conditions compréhensibles de la surpréhension, et plus cette surpréhension s'intensifie* : plus on *réduit l'écart*, plus on *augmente l'abîme* (et l'*émoi* qu'il procure, ce qui est le *comble de l'affect* là même où l'analyse semble temporairement dés-affecter le sujet de la surpréhension par la compréhension) entre ces deux moments du jugement, comme si, à mesure que les lèvres se rapprochaient, le fond de l'abîme devenait chaque fois plus immense et incommensurable : sublime.

Dans sa négativité essentielle, la structure du sublime kantien contient déjà la question freudienne de la sublimation. Le jugement de beau est l'expérience d'un improbable dont le jugement portant sur le sublime révèle l'économie paradoxale (comme économie du défaut), à savoir que ce jugement est improbable dans la mesure où son objet ne s'y donne *que comme infini*, et que cette infinité, comme incommensurabilité, est ce qui ouvre le sujet esthétique au *plan sublimatoire de ce que Kant appelle le suprasensible*. Une telle ouverture, qui est une élévation depuis et au sein même de l'immanence, est la sublimation à proprement parler.

L'objet du désir est très généralement et structurellement un objet qui n'existe pas : c'est un objet intrinsèquement infini. C'est sur le fond de cette matrice que, dans le moment synthétique du jugement esthétique, se rencontre – comme surpréhension – la consistance de ce qui n'existe pas, et dont le non-être peut par exemple se présenter et apparaître comme la beauté même, c'est-à-dire comme la présence même. Dans le jugement analytique, il s'agit

d'établir – compréhensivement – que cette consistance *de ce qui n'existe pas* est néanmoins une consistance *dans l'immanence*: dans le *compréhensible*, et *depuis* le compréhensible, c'est-à-dire aussi *depuis et dans ce qui existe*. Cette consistance n'est pas ce qui renvoie à une transcendance: ce n'est ni un objet de foi, ni un objet de piété. Mais c'est bien l'objet d'une croyance – et c'est même l'objet d'un *mystère*, et d'un *culte*: celui qui constitue en cela même une « culture ».

Le jugement esthétique, en tant qu'il est *à la fois* synthétique et analytique, est donc *intrinsèquement mystagogique*. Cela signifie que l'expérience esthétique où se forme un jugement esthétique partant d'une exclamation, laissant le sujet estomaqué, bouche bée, est une sorte d'initiation au mystère, et à un mystère esthétique trans-formateur: précisément en tant que *ce* mystère transformateur de celui à qui ce mystère arrive par surprise, très improbablement, et où l'analyse est un *moment* dans cette initiation, un second temps – le moment de la réflexion *effective*, comme *temps* de la réflexion dans le jugement *réfléchissant*, mais qui reconduit au mystère comme *répétition de la surprise qui diffère dans cette différence*, laquelle est un circuit de transindividuation.

Si ce qui se produit avec la synthèse surpréhensive est de l'ordre de la consistance, ce qui étaye compréhensivement cette consistance est cependant de l'ordre de l'existence. Cette existence, qui n'étaye la consistance que par défaut, cet étayage, qui est constitué par les *règles de l'art*, c'est-à-dire par la technique, par les *mécanismes du dispositif ou du matériau* (y compris les *mécanismes de transindividuation* à l'époque des matériaux *ready-made*), c'est aussi ce qui participe à l'individuation de l'histoire de l'art – tout comme à celle de la faculté de juger, constituant ainsi les histoires des arts, de leurs œuvres, et des jugements portés sur eux: des histoires (critiques) de la faculté de juger.

La surprise dans la surprise, c'est qu'en passant par l'analyse compréhensive, l'étayage qui voudrait élucider le mystère conduit à le renforcer – sauf si l'objet donne finalement lieu à un jugement négatif (ou si la critique est de mauvaise facture).

Plus la consistance est étayée, et plus elle consiste *en se distinguant de son étayage*. Le mystère et son étayage sont ce qui procède de la déhiscence ouverte par la technique comme devenir et comme ex-périence (l'expérience est ce qui suppose l'extériorisation technique qui ouvre elle-même la possibilité de l'existence au-delà de la seule subsistance). Mais une telle déhiscence n'est possible que parce que la technicité est ce qui constitue l'objet du désir: elle vient étayer une économie libidinale – dont les consistances sont les objets réflexivement projetés sur le plan de l'extra-ordinaire à partir des

objets ordinaires, et sur ces objets mêmes. Cette économie est *essentiellement* ce qui constitue la capacité qu'a le sujet désirant (*c'est-à-dire* réfléchissant, *c'est-à-dire* suprasensible) de sublimer.

L'étagage technique d'une telle consistance est ce que le critique peut et doit établir. Et la question de cet étagage technique est aussi ce qui constitue l'amateur – comme la figure du désir par excellence : celui qui aime. C'est en tant qu'il est lui-même un critique que l'amateur n'est précisément pas un consommateur : il discerne, il est capable de passer, au moins en puissance, du stade de la surpréhension synthétique où ça consiste au stade de la compréhension analytique où ça existe – et où ça *insiste* comme différence dans la répétition.

C'est à partir de cette possibilité qu'il peut échanger avec d'autres – précisément ceux avec lesquels il partage un être-ensemble qui se constitue ainsi en *philia*, laquelle ouvre du même coup un espace et un temps publics qui sont tout le contraire d'un auditoire : il s'agit d'un *espace critique* et d'un *temps critique*. Il s'agit de l'espace et du temps *de l'individuation* (de la transformation psycho-sociale) en tant que celle-ci s'opère par « sauts quantiques » (Simondon, 2005), c'est-à-dire aussi par crises dans lesquelles l'espace et le temps s'in-déterminent et s'in-finitisent par là même.

Le temps où ceux que Hannah Arendt appelle les philistins cultivés apparurent est aussi celui où, à l'époque de Madame Verdurin, le dadaïsme, en les combattant, jeta les bases d'une *nouvelle époque mystagogique* qui devait conduire du sein même de l'art moderne à ce que l'on tente aujourd'hui de concevoir comme un art contemporain.

[Le philistinisme] qui consiste simplement à être « inculte » et ordinaire a été très rapidement suivi d'une évolution différente, dans laquelle, au contraire, la société commença à n'être que trop intéressée par toutes les prétendues valeurs culturelles. La société se mit à monopoliser la « culture » pour ses fins propres, telles la position sociale et la qualité. Ce, en rapport étroit avec la position socialement inférieure des classes moyennes en Europe, qui se trouvèrent – dès qu'elles possédèrent la richesse et le loisir nécessaire – en lutte serrée contre l'aristocratie et son mépris de la vulgarité des simples faiseurs d'argent. » (Arendt, 1961, p. 259)

Notons ici en passant que dans cette longue histoire des circuits sociaux de la transindividuation, ce qui ouvre l'ère du philistinisme passe par un conflit du roturier Diderot avec le comte Anne-Claude de Caylus, ce que l'on a appelé la querelle des amateurs, sur laquelle je vais revenir dans la prochaine et dernière conférence.

La recherche du temps perdu est la dramatisation des conséquences de ce conflit, précisément au moment où Dada et Duchamp entrent en scène, ainsi que Joyce, un peu plus d'un siècle après le début de la révolution industrielle. Notons aussi que de nos jours, le *buzz* suscite des vocations verduriniennes et « recrute dans toutes les couches de la population », pour reprendre une expression par laquelle Engels et Marx (1999) précisent leur conception de la prolétarianisation.

Au contraire de ce philistinisme, inculte ou cultivé, dans l'échange qu'il tente d'instaurer au sein des cercles par où il *initie* l'être-ensemble (en l'initiant aux mystères de sa passion), l'amateur, tel qu'il *n'est pas* ainsi mystifié (grégairement et régressivement) par l'expérience mystagogique de l'objet de son désir, et qui, de ce fait, connaît et éprouve une crise (se transforme) – la crise par où œuvre une œuvre –, l'amateur expérimente :

1. l'*impossibilité* de *prouver* qu'œuvre une œuvre, en effets ;
2. la *possibilité* d'*étayer* – contre les mystificateurs de tous poils – ce qui est donc une épreuve, qui doit être éprouvée sans jamais pouvoir être prouvée, et de la faire partager.

Car le destin d'une œuvre est précisément de *rassembler un public dans le sentiment même de ce défaut qu'il faut*, et dont elle est un jalon dans un processus historique lui-même organologiquement surdéterminé.

RÉFÉRENCES

- Arendt, Hannah (1961), *La crise de la culture*, Paris, Gallimard.
- Lichtenstein, Jacqueline (1989), *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, en ligne, [web.iri.centrepompidou.fr/traces/forum/ldt/index/118].
- Marx, Karl et Friedrich Engels (1999), *Manifeste du parti communiste*, Paris, Flammarion (première parution en 1948).
- Simondon, Gilbert (2005), *L'individuation à la lumière des notions de forme et de matière*, Paris, Jérôme Milon.
- Simondon, Gilbert (1958), *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier.
- Stiegler, Bernard (2010), « Pharmacologie de la question », *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue : de la pharmacologie*, Paris, Flammarion.

CHAPITRE 11

KENTRIDGE : L'IMPOSSIBLE CONSTRUCTION DU SENS

HUGO LETICHE¹

Dans la tradition anglo-saxonne du *sensemaking*, un lien étroit est supposé entre la chose et le nom qui la représente. Une pensée dans laquelle ce lien serait mis en doute sera très vite taxée de scepticisme, voire de nihilisme. Or, c'est justement ce contact même entre l'identité et son identifiant que William Kentridge conteste dans toute son œuvre. Il met en question le lien entre le signifié et la signification, et inquiète ainsi certains des fondements sur lesquels nous pensons le sens.

Kentridge est un artiste sud-africain, connu aujourd'hui mondialement pour ses dessins au charbon et au fusain, ses vidéos, ses opéras et ses tapisseries. Son œuvre reflète les ambiguïtés et les contradictions de son pays d'origine, et peut paraître d'autant plus inquiétante ou déroutante du fait que l'artiste lui-même, en chair et en os ou dessiné, est la plupart du temps présent dans l'œuvre, et qu'il est alors difficile d'être sûr du statut de cette présence. Si dans les premiers travaux ce que cette présence indique peut paraître clair, dans les pièces ultérieures son sens deviendra de plus en plus complexe. Ainsi, dans toute son œuvre, les liens entre l'indicateur et l'indiqué, entre l'indiqué et le sens, sont donnés à voir dans toute leur complexité et leur ambiguïté.

Par exemple, dans sa mise en scène de l'opéra *La flûte enchantée*, le spectateur est confronté à plusieurs niveaux d'interprétation. La musique très prenante de Mozart entre en tension avec la projection animée de dessins géants, qui elle-même joue avec les personnages et les éléments de décor.

1. L'auteur remercie Isabela Paes et Jean-Luc Moriceau pour certains apports et suggestions.

Alors que cet opéra tend de nos jours à être représenté sur un mode léger et ludique, un peu à la manière des productions de Disney, cette tension entre les différentes sources de sens fait ressortir l'enjeu politique fort qui gouverne la pièce. Le monde d'apparence féérique laisse transparaître un monde de pouvoir oppressant et omniprésent, et la pièce donne à penser une critique fondamentale de la philosophie des Lumières. Le sens des paroles, comme celui des phrases musicales, des mouvements, des signes et symboles, est recomposé par ces tensions, écarts et enjeux – nous livrant un sens global fort problématique.

Dans la même période, d'autres de ses performances s'interrogent sur l'identité d'une façon hallucinante et fascinante. Par exemple, dans *I Am Not Me, the Horse Is Not Mine*, Kentridge lui-même est présent sur scène, sans qu'on sache vraiment d'où il parle, s'il est l'artiste ou un personnage. Mais Kentridge apparaît simultanément sur des projections vidéo qui entrent en interaction ludique avec le Kentridge en chair et en os, surgissant d'une même position trouble, et troublant davantage l'identité du performeur sur scène. Toutefois, en même temps, il y a bien sûr également le Kentridge qui a créé cette production, mais dont la présence est invisible; pourtant, ce Kentridge-là parle lui aussi, il agit et propose du sens. Dans ce jeu entre un Kentridge trop visible et un Kentridge invisible, entre une survisibilité et une sous-visibilité se nouent un ensemble de questions sur l'identité et la création de sens. Le visible ne met-il pas en danger le sens? Qui peut faire sens, et comment le peut-il, de ce qui est donné à voir quand ce qui est invisible déconstruit le sens imposé par la présence et les visuels? Et tout cela doit être pensé en se rappelant que Kentridge est un artiste visuel.

Sa production pose ainsi l'artiste qui dit le sens et la manière de créer le sens, mais en même temps elle déstabilise cette position même – et démontre ainsi l'incertitude absolue de toutes les créations de sens. Elle met en doute la possibilité même d'un sens et d'une construction du sens. Kentridge incarne ce faisant la position paradoxale d'une parole qui dit la possibilité de l'impossibilité de produire le sens. Position possible, instable, très dynamique et particulièrement productrice.

Nous suivrons cette position paradoxale dans les quatre principaux moments de son œuvre :

1. les premières vidéos ;
2. le théâtre total de *La flûte enchantée* ;
3. la production du *Nez* ;
4. sa réflexion sur le temps dans *Refuser le temps*.

Nous verrons que pour Kentridge, le sens ne réside pas dans la proposition d'une vérité ou d'une manière de voir. Il naît avant tout du contact avec la complexité des situations ; il s'exprime dans les tensions irrésolues entre quatre niveaux en opposition.

LES PREMIÈRES VIDÉOS

De son propre aveu, ses premières vidéos ne devaient pas faire partie de son projet artistique. Il les a réalisées seul et pour lui-même : pour son plaisir. Ces vidéos d'une dizaine de minutes sont composées de très nombreuses photos de dessins au fusain. Chaque dessin évolue tant par l'ajout de nouveaux traits que par le gommage de traits précédents ; il s'anime, il gagne du mouvement et chaque modification du dessin donne lieu à une nouvelle photo. Le film de ces photos successives crée ainsi un dessin animé. Dans ce processus, Kentridge réfléchit, il dessine, il gomme, il photographie : il conserve un contrôle total sur toute la production.

Pour comprendre l'importance de ces vidéos, replaçons-les en regard d'un débat entre W. Benjamin et T. Adorno à propos des dessins animés. La traduction en anglais de l'œuvre de Benjamin a été menée au sein de l'École de Francfort ; cependant, son manuscrit sur les dessins animés en a été supprimé, et de cette façon censuré, aussi ce débat est-il longtemps resté inconnu. Benjamin y défendait que Mickey Mouse représentât la possibilité d'un art radical. D'une manière inattendue, derrière la nouveauté technique, on pouvait selon lui y trouver des éléments anarchistes et dynamisants. Il soulignait que ce personnage jouant des tours, créant des ennuis et déstabilisant l'ordre échappait toujours aux conséquences de ses actes. Benjamin y lit un art qui affirme au grand public la possibilité d'être créateur, d'être en rébellion contre l'ordre dominant, sans s'en trouver puni – alors que la plupart des arts grand public racontent au contraire l'impossibilité de protester ou de se rebeller contre l'ordre sans être en définitive écrasé par Dieu, la police ou la morale.

De son côté, Adorno écrit un peu plus tard que le sens de Mickey Mouse est à chercher dans le fait qu'il ne change jamais. Quoi qu'il fasse, il n'affiche aucune expression, il garde le même visage, comme portant un masque, signe d'une absolue insensibilité. Adorno y lit une société typique de Hollywood, où aucune relation humaine sérieuse n'est possible, où l'ordre et le cours des choses persistent toujours, où rien finalement ne change. Même en cas d'accident, même s'il y a des morts, Mickey Mouse reste lui-même : il n'est qu'extériorité, symbole de la futilité de la vie. Il peut pleurer, mais il ne peut pas changer. Hollywood propose ainsi une esthétique du glamour et de l'extériorité. Ceux qui ont le pouvoir, comme Walt Disney (dont les positions

d'extrême droite sont bien connues), conservent à la fin tout le pouvoir sur la société. Les masses ne sauraient faire changer les choses. Une interprétation donc presque diamétralement opposée à celle de Benjamin.

Une telle dystopie décrite par Adorno se prolonge dans ces mondes totalement contrôlés, sans contenu intellectuel, sans sexe ni alcool, que seront Disneyland et Walt Disney World. Ainsi, la suite de l'histoire semble donner raison à Adorno. Mais voilà que les dessins animés de Kentridge viennent changer la donne. Les *cartoons* de Kentridge renouent avec les possibilités dessinées par Benjamin. Les possibilités de critique, d'incertitude et de réflexion y sont très présentes. Dans ces dessins animés figurent deux personnages, deux doubles de Kentridge : Solo Eckstein et Felix Teitlebaum. Solo, en costume-cravate, téléphone à la main, Juif capitaliste couronné de succès, est promoteur de centres commerciaux, alors que Felix, artiste sensible, qui n'a pas réussi, est en général vu de dos et nu : deux aspects de Kentridge, Juif artiste de la classe moyenne de Johannesburg.

Kentridge insiste sur le fait qu'il n'a créé aucun de ces deux personnages, que ceux-ci lui sont venus en rêve, qu'ils sont le fruit d'une intuition. Toute son œuvre est en effet bâtie sur cette opposition entre, d'une part, le succès capitaliste, bourgeois et individualiste, et d'autre part, l'émotion, le contact et la sensibilité de l'artiste, opposition qui continuera dans *La flûte enchantée* et dans *Le nez*. Mais il ne s'agit pas d'un dualisme simple² du fait d'une troisième présence artistique : celle de l'efficace de la ligne qui parle et marche. Pour comprendre cette troisième présence, il faut rappeler que les vidéos sont créées sans scénarimage ni plan préalable. La progression de la vidéo se construit dessin après dessin, intuitivement. Une ligne visuelle, sans couleur ni profondeur, se crée au fur et à mesure. La figure principale de cette première phase de l'œuvre de Kentridge est ainsi cette ligne visuelle artistique, pas les personnages. Ce qui est central reste en effet la manière de dessiner. Le public s'identifie à la main dessinante qu'on ne voit jamais, et non avec ce qui est dessiné. Ainsi, Kentridge renverse le phénomène Mickey Mouse : on s'étonnait au début qu'un dessin puisse bouger, que l'art puisse mettre en mouvement, mais avec un tel émerveillement technique l'art et l'artiste disparaissaient. On était laissé avec seulement deux dimensions et le personnage devenait un produit idéologique. Ce mouvement est encore renforcé dans l'animation contemporaine, où la mécanisation et le numérique renforcent l'illusion et gommement encore plus l'action de l'artiste. Kentridge renverse cette tendance en remettant l'artiste, avec son art et son imagination, au centre du dessin

2. Il faudrait à ce sujet mentionner l'apparition exceptionnelle d'un personnage de femme noire, figure impuissante de la rédemption.

animé. C'est justement parce qu'on ne voit jamais la main qui dessine que le public est captivé par la ligne en train de se dessiner; le public s'identifie à l'art en train de se faire. Le public entre en connexion directe avec l'artiste, il s'imagine lui-même dessinant, il se passionne pour la progression du dessin, par le mouvement de la ligne.

L'invention de la photographie a fait entrer les arts visuels dans une crise. Par ses nouvelles possibilités techniques, l'objet s'est trouvé dévalorisé. On accueille la photo en lieu et place du portrait. La production de l'image peut ainsi se faire par des machines. Certes, Picasso ou d'autres peintres chercheront à faire des représentations qui ne peuvent être faites par des photographies, dans lesquelles est mis en évidence le génie artistique. Mais le génie alors recherché crée en même temps une distance absolue entre l'artiste et le public qui regarde. Kentridge, au contraire, crée le contact avec le public en le conviant au plus près de l'activité humaine qui rend visibles les émotions, il invite le public à entrer dans le processus du dessin, à suivre cette ligne qui marche. Mais cette communication n'est pas évidente. Pour la réaliser, il a dû utiliser une symbolique simple avec un nombre limité d'éléments. De cette manière, on comprend très vite sa langue visuelle, composée du rhinocéros blanc, d'un modèle très ancien d'appareil photo (il dira «mettre les gens dans la boîte noire»), de piliers qui tombent, d'oiseaux, de sabliers, d'instruments d'arpenteur, de téléphones, de machines à écrire, de porte-voix et de processions bergmaniennes. Il propose une langue fondamentale symbolique très étroite et qui défile très vite. C'est cette vitesse qui confère à la ligne une énergie fantastique, qui nous donne le sentiment d'une activité énorme. Les dessins se comprennent immédiatement, mais ils se transforment constamment selon une imagination florissante: la ligne invente chaque instant le sens dans un complexe de tensions et d'énergies inouïes. On est chaque instant en attente de la prochaine transformation des mêmes dessins, transformations qui répètent chaque fois les thèmes de la liberté et de la répression (à l'image de l'oiseau qui tente de sortir de sa cage, une cage qui s'ouvre et se transforme...).

Sa façon de créer le sens est ainsi fort éloignée de la figure du créateur romantique. On peut la résumer en reprenant le titre de l'une de ses pièces majeures. «*I am not me*»: la formule souligne que l'artiste ne se présente pas comme le génie, créateur et narcissique; son identité est problématique, comme l'est celle de ses personnages. Plus que l'art de l'artiste, c'est l'art de la ligne qui est mis en avant. «*And the horse ain't mine*»: Kentridge ne revendique pas la position de propriété, les vidéos sont disponibles sur Internet. Son «modèle économique» a ainsi dû être différent de celui des artistes qui vendent en galerie.

LE THÉÂTRE TOTAL DE LA FLÛTE ENCHANTÉE

The Magic Flute a été joué dans les plus grands opéras du monde, comme la Scala de Milan, le Metropolitan de New York ou le festival d'Avignon. Dans cette œuvre qui est une déconstruction de la philosophie des Lumières (*Aufklärung*), Kentridge soutient qu'embrasser la raison et la logique peut effectivement avoir un impact positif pour l'humanité afin de prendre de la distance avec les superstitions et les forces occultes. Cependant, au moment où un pouvoir politique prétend incarner la raison et agir selon la logique, il se pervertit en totalitarisme. L'opéra proteste contre la surestimation de la rationalité et de la logique dans la politique.

Entrons dans l'histoire. La Reine de la nuit, représentant les temps anciens, superstitieux et sombres, veut exercer un contrôle total sur sa fille Pamina. Le Roi des lumières s'empare de Pamina et s'assure de son éducation. L'intrigue semble célébrer la victoire des Lumières. Mais sous ce triomphe apparent se dessine une autre histoire où, au nom de la raison, un pouvoir politique pénètre dans une famille et kidnappe l'enfant afin de le rééduquer. L'intrigue devient plus floue, la Reine se découvre progressivement moins négative, le Roi plus ambigu (il a menti dès l'origine). Par ailleurs, le prince Tamino devait se marier avec Pamina, mais il privilégiera en définitive sa relation secrète avec les franc-maçons, laissant Pamina dans le désespoir. La relation intellectuelle et homosexuelle avec la franc-maçonnerie s'interpose et prendra le pas sur la relation sentimentale et individuelle. La raison en apparence célébrée est aussi celle qui détruit la relation et l'amour. Les dualités s'effondrent et nous laissent dans l'incertitude. Le public croit d'abord que le pouvoir politique va sauver la fille des mains des ténèbres et que la société va retourner à l'ordre, mais s'il regarde plus attentivement, il découvre un prince trahissant sa femme avant le mariage, tout comme un roi menteur, manipulateur et raciste. Kentridge affirme vouloir par son opéra dénoncer l'arrogance de l'apartheid et la perversité d'une philosophie et d'une politique croyant détenir la vérité. Il souligne l'ambivalence de la rationalité, surtout lorsqu'elle arme le politique.

On retrouve ces oppositions dans la fabrique de l'œuvre, construite sur différents niveaux. Il y a d'abord la musique de Mozart, bondissante et légère, tout sauf tragique. Seulement, au fond, les dessins géants de Kentridge remplissent tout l'espace, avec la même énergie formatrice que pour les vidéos. Les dessins forment un contrepoint qui s'enchevêtre avec le dire de la musique et des chants. L'œuvre y gagne une dynamique haletante, où se conjuguent une apparence féérique et des structures en fond inquiétantes et oppressantes : à un niveau est présenté un conte enchanteur se soldant par un mariage, mais à un second, nous voici devant une critique philosophique sans

concession de la tragédie de la modernité. On reçoit simultanément ces deux messages contradictoires et il est difficile de se positionner. On arrive avec le désir d'une soirée de comédie et d'enchantement, mais l'expérience esthétique créée par Kentridge double cette légèreté avec la proposition que le bien peut conduire au pire, qu'il peut faire agir en monstre. Ce double sens s'imprime d'autant plus fort qu'il est inscrit par un théâtre total conjoignant la musique, la performance, les arts visuels et la philosophie politique.

Le sens ainsi magnifiquement produit refuse la préconception que faire sens demande d'avoir un message. Faire sens ici signifie plutôt faire entrer en contact avec une complexité énorme. Il ne s'agit pas de dire une vérité, mais de mettre en relation avec le meilleur et le pire, l'amour et le pouvoir, etc. Il est une mise en contact avec toutes les contradictions des relations sociales et humaines. L'idée que produire du sens aurait un seul but, celui d'établir l'unique vérité, est pour Kentridge le pire totalitarisme.

LA PRODUCTION DU NEZ

L'impact du *Nez* est moins fort, même si les dessins sont magnifiques. Il met à nouveau en question l'identité, la possibilité de sa cohérence, de son unicité. Le nez du petit fonctionnaire déserte son visage, celui-ci doit suivre son nez, lequel suit ses propres ambitions. Les premières productions de la pièce en Union soviétique ont été difficiles car il est facile de comprendre qu'il s'agit d'une critique du pouvoir et de la bureaucratie. On retrouve ainsi les thèmes favoris de Kentridge. Toute son œuvre est en butte à la complexité, avec cette conviction que la rationalité peut conduire, par exemple, au goulag. Elle est une critique du préjugé occidental que l'on doit avoir une seule identité, qu'il doit y avoir une seule signification. Le préjugé qu'un mot ne peut signifier plusieurs choses.

Cependant, dans sa structure, la composition du *Nez* est trop simple. La musique de Chostakovitch est atonale et dissonante, *Le nez* est à sa manière lui aussi atonal et dissonant, et les dessins de Kentridge sont comme toujours dissonants. Il n'y a pas comme dans *La flûte enchantée* différents niveaux forts qui se combattent, imposant une ambiguïté intrinsèque qui résonne tout au long du spectacle. Ici, le même message de l'absurdité d'une existence humaine dans un milieu autoritaire se répète de niveau en niveau, sans contrepoint. L'absence de tension dynamique fait que le public a du mal à s'engager. Une dimension semble manquer en regard des autres œuvres.

On peut en effet analyser que toute l'œuvre de Kentridge joue sur quatre dimensions, alors que dans *Le nez* il n'y en a que trois. Marcuse avait déjà

dénoncé le danger dans la société moderne de l'unidimensionnalité, qui fixe les identités dans une seule dimension, sans développement, comme un point sur une ligne droite, sans place pour un changement, un doute ou un questionnement. Sans la possibilité du changement, la tension dramatique tombe.

Les premiers dessins de Kentridge évoluaient dans deux dimensions, le théâtre de marionnettes ajoutait une troisième dimension. Mais, dès les premières productions de vidéos, le temps prend de l'importance, et il apporte une quatrième dimension. *Le nez* revient à seulement trois dimensions, perdant le dynamisme et la profondeur. L'absurdité de l'identité est sans évolution, sans question sur les raisons de la fuite du nez, sans développement ni temporel, ni vers un questionnement politique.

En définitive, *Le nez* est paradoxalement l'œuvre la moins politique, car s'il s'agit très visiblement d'une critique du pouvoir politique de la bureaucratie. L'humain s'oppose à la bureaucratie sans qu'il y ait de crise fondamentale des relations humaines et sociales, sans que la bureaucratie en sorte avec des perspectives d'être changée ou humanisée.

REFUSER LE TEMPS

C'est justement sa quatrième dimension, celle du temps, que Kentridge va analyser dans sa dernière grande œuvre en date. D'abord dans une installation à Documenta, puis dans un autre théâtre total, où cette fois il abandonne son contrôle total de la production : il accepte d'être accompagné et dérangé en partageant la création avec un spécialiste du temps de Harvard, un compositeur, une chorégraphe et un artiste vidéo.

Et le temps lui-même est éclaté à son tour en quatre conceptions. Celle du temps-récit, où le temps est désespérément enfermé dans une histoire, où chaque tentative de lui échapper est justement ce qui va conduire à réaliser son destin, à l'image de l'oracle, à l'image du mythe de Persée. Ce premier temps est incarné par Kentridge sur scène, racontant sa réflexion sur le temps et tentant de le cadrer dans une histoire et une explication. Le second temps est le temps mécanique, newtonien, celui du métronome et des machines industrielles qui tentent de le dompter et de le rendre productif. Ce temps est matérialisé par des mobiles à la Calder, par la machinerie qui mécanise le décor et par le rythme de la musique qui semble transmettre son énergie à la succession des tableaux. Il y a le troisième temps, celui de la relativité et du principe d'incertitude, où les énergies semblent se muer et traverser tous les personnages. C'est la danseuse, toujours imprévisible, qui semble déjouer tous les cycles organisés et perturber tous les mécanismes dès qu'ils menacent de se répéter en boucle. Il y a enfin le temps du trou noir, celui de la possibilité de

l'impossibilité de toute temporalité, qui menace de tout engloutir – sombre épée de Damoclès, qui relativise toute foi en progrès et en maîtrise, et qui en même temps appelle à apprécier le temps tel qu'il est, à le partager et à le célébrer tant qu'il est encore temps. Ce dernier se dessine lorsque le narrateur Kentridge semble perdre la maîtrise de ce qui advient sur scène, quand les chants, les danses et les développements inattendus dépassent et submergent toutes ses tentatives de le penser ou de l'expliquer.

Toutefois, il ne faut pas oublier d'où Kentridge parle, ce fils d'avocats militant contre l'apartheid. Le plus imposant, et souvent invisible, pouvoir du colonisateur tient dans son contrôle du temps. En imposant son découpage et sa conception du temps, ses fuseaux horaires, son rythme aux jours et aux activités, le pouvoir blanc contrôle le devenir, les possibilités d'évolutions du peuple noir. « Rendez-nous notre soleil », chante-t-il ; autrement dit, rendez-nous notre midi, notre façon de découper et d'habiter le temps.

Refuser le temps, c'est refuser le contrôle sur son devenir pour le peuple noir, mais c'est aussi refuser le *statu quo* ou tout grand récit sur le sens de l'histoire pour les Blancs ; c'est une invitation à apprendre à habiter le temps d'une autre façon que selon le calcul, le rendement ou même le progrès. Comme toujours avec Kentridge, la quatrième dimension est la possibilité de l'impossibilité du sens, de l'impossibilité du temps menacé par le trou noir (guerre civile ou apathie), mais c'est également la possibilité de l'ouverture, de la transformation vers d'autres modes d'habiter le temps : l'ouverture vers la possibilité du temps connecté, du temps de la relation, des chants et des danses, non comme un retour vers la tradition mais comme une possible réinvention de la possibilité de vivre ensemble.

Car il n'est pas possible de revenir en arrière. Le reflet de nos actions voyage à travers l'univers à la vitesse de la lumière. À 500 années-lumière d'ici est fixée l'arrivée de Cabral au Brésil. Chacune de nos actions va voyager au fil de l'univers, sauf en cas de trou noir qui engloutit tout. On ne peut renier nos erreurs passées. Mais il est possible de recomposer les éléments afin de bâtir pour le futur une meilleure histoire.

Le temps comme le sens sont pour Kentridge des processus, et non un ensemble de faits. Quand, comme pour ses dessins ou les danses, la vie est déploiement et transformations, toutes les certitudes deviennent provisoires et changeantes – dépendantes du temps. Kentridge invite les choses, les histoires et les idées dans son studio, il les découpe en morceaux et les recompose sans cesse selon de nouvelles formes. Mais il les recompose en s'assurant que les quatre dimensions déjà présentes dans *La flûte enchantée*, tout comme les quatre dimensions du temps, tout comme encore les apports des quatre

créateurs, entrent en tension, se répondent et se compliquent sans que l'une l'emporte sur les autres.

La fabrication du sens pour Kentridge réside dans cette tension irrésolue et productive entre quatre dimensions. Il abandonne dans cette dernière production la maîtrise de cette fabrication du sens en partageant la création, pour que cette fabrique du sens soit elle-même ouverte aux transformations.

CONCLUSION

L'art du sens de William Kentridge est défini par sa relation avec la quatrième dimension. Dès les premières vidéos apparaissent deux personnages, qui sont et ne sont pas des portraits de l'artiste. Mais ce face-à-face est contrarié par la présence d'une troisième position, celle de Kentridge lui-même, qui contrôle et critique à la fois l'inhumanité du capitaliste et la passivité de l'artiste souffrant. Ces trois positions sont à leur tour mises en mouvement par une quatrième dimension, celle du temps, qui introduit changement, développement et métamorphose. Ces quatre dimensions sont des projections de Kentridge, mais on ne voit jamais la main qui dessine, celle qui contrôle la production. On a ainsi quatre Kentridge qui se répondent, quatre positions de son identité, sans que l'une ait autorité sur les autres.

Sa façon de créer du sens selon quatre dimensions change au cours de ses productions. Dans *La flûte enchantée*, il y a les dimensions de la musique et du chant, des dessins, du conflit philosophique présent dans l'opéra, et celle de l'artiste Kentridge, qui crée un théâtre total d'une fantastique mobilité. Déjà Kentridge veille à ce qu'aucune des dimensions ne domine les autres, afin que chacune conserve toute sa force et contienne l'empire des autres. Le sens voulu par Kentridge ne surplombe pas celui des autres dimensions ; il entre en interaction complexe avec elles, sans les détruire.

Avec *Le nez*, il amène certes le débat politique dans une époque plus proche de la nôtre et le rend plus apparent, mais la quatrième dimension semble cette fois perdue tout comme l'ambivalence de chaque personnage. Sans la tension entre quatre moments, le sens devient unidimensionnel et cette pièce a sans doute moins de profondeur que les autres.

Dans *Refuser le temps*, il reprend la tension entre quatre dimensions : le temps du récit, qui enferme le devenir dans une intrigue ; le temps des technologies, qui mesurent le temps et contrôlent les comportements humains ; le temps relatif, où contre l'idée d'identité un élément peut être plusieurs choses à la fois et se situer en plusieurs lieux ; enfin, le temps du trou noir, possibilité paradoxale où vie et mort se rejoignent, et où la mort menaçante

invite à réhabiter la vie. Également les quatre positions de Kentridge, qui en tant que Sud-Africain est en même temps colonisateur et colonisé, qui contrôle la production de la pièce mais qui abandonne aussi son contrôle pour une cocréation collective, qui ainsi laisse le sens devenir sans contrôle absolu.

Pour Kentridge, le sens est multiple, pris en tension entre quatre forces, les identités sont multiples, le pouvoir au nom de la raison peut se transformer en enfer et la libération peut également se muer en enfer. La volonté de donner un sens, d'assigner une identité, est certainement ce qui l'effraie le plus. Imposer un sens est une manière de ne pas voir les visages. La seule source philosophique que Kentridge nomme explicitement est justement celle de Levinas. Le sens unique tombe si l'on accepte de voir le visage des autres, d'entrer en contact avec la complexité des identités, des relations, des situations. Ce que cet artiste visuel interroge, c'est sans doute la responsabilité de voir, le devoir de voir, de voir la complexité et l'ambivalence des relations, la multitude des identités. De voir que la rencontre d'un visage peut remettre en jeu à tout moment le sens que l'on croyait si assuré.

CHAPITRE 12

LE SENS AU CARREFOUR DES INDIVIDUATIONS : LA CONSTRUCTION DU PERFORMEUR

ISABELA PAES

Nous sentons que l'expérience esthétique est un moment dense de sens, mais il est difficile de cerner comment un tel effet de sens se produit. Dans les arts vivants, l'expérience est vécue au moment même de la production de l'œuvre. L'œuvre peut avoir été préparée, répétée antérieurement, mais elle a seulement lieu au moment où la production et la réception sont concomitantes, ce qui fait que ces deux dynamiques sont liées. Du sens se produit à la rencontre de l'œuvre telle qu'elle a été conçue (incluant le texte, la mise en scène, la conception lumière, etc.), du travail interprétatif du spectateur et aussi de la performance telle qu'incarquée chaque fois à nouveau par les acteurs. Et cette production de sens a bien entendu lieu dans un contexte de sens, inscrite ainsi notamment dans une culture, dans un moment de l'histoire, dans les spectacles précédents et dans l'intimité des subjectivités présentes.

Si de nombreuses études abordent la question selon la réception du spectateur, nous aimerions ici plutôt partir des producteurs de l'expérience et suivre les dynamiques de création de l'espace-temps dans lequel une performance a lieu. Nous nous intéresserons donc aux formes de production des œuvres en tant qu'expérience¹ pour les participants : en tant qu'événement qui transforme,

1. Par *art*, nous désignerons ici un mode spécifique de rapport avec l'expérience. L'art comme notion désignant à la fois une forme spécifique d'expérience et l'étude de l'esthétique en tant que régime de perception d'une telle expérience n'existe qu'à partir de la fin du 18^e siècle (Rancière, 2011, p. 9). Rancière précise que les formes de production du discours et des œuvres restent encore à interroger (*loc. cit.*).

qui met en mouvement, qui change l'« état des choses ». Nous nous sommes toujours demandée par quelle alchimie, par quel travail, par quelles rencontres une telle transformation advenait. Nous avons tous été confrontés à des œuvres, des spectacles, des expositions qui, comme spectateurs, ne nous mobilisent pas. Nous pouvons de ce fait penser que les œuvres artistiques possèdent non pas une garantie, mais un potentiel d'expérience. Alors, si l'on se situe depuis la place du performer² sur scène, comment celui-ci peut-il contribuer pour qu'une telle expérience esthétique ait lieu, pour que le spectacle fonctionne? Comment atteindre à un tel effet? Est-il seulement un corps qui exécute, ou un cocréateur de la performance, ou son implication va-t-elle au-delà encore?

Du côté des créateurs, des artistes qui ont cherché les moyens pour qu'une telle expérience réussisse, nous pouvons trouver une assez riche littérature, écrite par de grands « maîtres » qui se sont consacrés non seulement au développement de leurs propres techniques, mais également à la compréhension et à l'évolution de la pensée sur leur art. Mais rares sont les productions savantes qui viennent des performeurs, de ceux qui jouent sur un plateau. Nous avons bien accès à d'innombrables témoignages d'acteurs qui expliquent les défis à relever pour un travail qui réclame de renouveler le jeu à chaque séance. Cependant, les techniques théâtrales ne peuvent garantir le « succès » d'un spectacle, et encore moins de chaque représentation.

C'est ainsi au croisement de la recherche d'une certaine performativité, du jeu de l'acteur et de la possibilité de produire un spectacle « qui marche » que nous souhaiterions enquêter. Mais comment enquêter sur ce qui parfois produit la « magie » d'un spectacle, sur cette expérience esthétique qui aurait ainsi la capacité de produire un effet sur le spectateur? Pour cela, nous nous sommes servie de notre double expérience en tant qu'actrice et chercheuse. Notre recherche doctorale, de type ethnographique, au sein du groupe Odin Teatret au Danemark, nous a permis d'occuper la place de celle qui joue sur le plateau et de réfléchir à partir de cette position. Il s'agissait de pouvoir penser, et pour cela de la vivre et de la réfléchir au présent, la production d'une œuvre théâtrale. Cette expérience nous a conduite vers la perspective philosophique de Bernard Stiegler, qui nous semblait résonner avec elle avec un sentiment de justesse. Cette perspective nous offrait une possibilité de réfléchir aux défis de la pratique théâtrale de nos jours, moment où la capacité de production symbolique est massivement dirigée par les industries créatives

2. Nous utiliserons le terme *performeur* plutôt qu'*acteur* pour garder à l'esprit la différence parfois faite entre théâtre et performance (cf. Danan, 2013). Même si les deux s'interpénètrent souvent inextricablement, le théâtre évoque plutôt la représentation sur scène alors que la performance vise à ce que quelque chose se passe sur scène. Voir aussi les références à Lehmann en fin de ce chapitre.

et cognitives, au sein d'une tendance croissante à la standardisation des subjectivités.

À l'issue de cette recherche, nous pensons que la capacité de s'individuer, de se singulariser, offerte par le théâtre pourrait être ce qui lui confère sa puissance transformative. Et l'une des contributions possibles de l'acteur à un tel effet tient justement à son investissement dans sa propre individuation, au moment de la scène et au cours du processus de création. En effet, pour qu'une expérience esthétique réussisse (potentiellement) à promouvoir une individuation des spectateurs, il a fallu auparavant, au moyen d'un long travail d'entraînement, que l'acteur aussi ait mené un chemin d'individuation, de même que l'ensemble du groupe. C'est alors même parfois la technique théâtrale qui s'« individue », éventuellement jusqu'au théâtre lui-même. Cette rencontre de plusieurs parcours d'individuation est, nous semble-t-il, l'une des principales différences entre l'expérience esthétique produite sur une scène de théâtre et la consommation (capitaliste) d'une œuvre d'art. Nous proposerons l'hypothèse que l'expérience esthétique se crée à la rencontre de plusieurs parcours d'individuation : des spectateurs, des acteurs, de la pièce et parfois du théâtre lui-même.

Spécifions tout de suite ce qui est entendu par *individuation*. Si l'idée est fort ancienne, elle a été réactualisée et dramatisée par Simondon (1989). Pour Simondon, l'individu n'est pas un tout constitué. Il est constamment emporté dans des processus d'individuation, en lien avec son milieu et avec le collectif. Il est toujours en devenir, actualisant un fond préindividuel – un devenir qu'il ne contrôle pas mais qui informe et est informé par ce qu'il rencontre et ce qu'il côtoie, par son milieu. Deleuze (1968) précisera que l'individuation n'est pas la simple réalisation d'un potentiel qui serait contenu dans le milieu ; elle est création, invention d'une singularité. Et Stiegler ajoutera que cette individuation n'est pas seulement psychique et collective, mais aussi toujours technique (2006a), et qu'il faut également concevoir la possibilité d'une désindividuation (2012). Elle est ainsi à la fois collective et création d'un singulier, à la fois informée par le milieu et participant à déformer celui-ci, à le faire lui aussi advenir. Par ailleurs, par expérience esthétique, nous désignons autre chose que la contemplation intellectualisée d'une œuvre d'art ou d'une pièce de théâtre. Nous parlons d'une immersion, d'une absorption dans une expérience qui s'adresse tout autant au sentir qu'au comprendre. Il s'agit avant tout d'une expérience sensible, où l'affect se mélange avec le discours conduisant à un certain partage du sensible (Rancière, 2000). Nous voici potentiellement atteints, affectés, altérés par cette expérience. Sans souvent comprendre précisément ce qui s'est passé, et sans rien maîtriser, nous ne sommes plus tout à fait les mêmes, comme après un moment dense de vie,

une épreuve, un passage. L'expérience esthétique a le pouvoir de reconfigurer notre expérience du sensible commun, partagé. Et c'est au carrefour de tout cela que nous nous poserons la question du sens.

UN LABORATOIRE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN : ODIN TEATRET

Odin Teatret nous a semblé l'un des meilleurs lieux possible pour étudier la création d'expériences esthétiques. Odin Teatret, groupe qui a déjà plus de cinquante ans d'histoire, se présente comme un laboratoire de recherche et de pratiques théâtrales. Fondé en 1964 à Oslo, en Norvège, le groupe s'est installé trois ans plus tard à Holstebro, petite ville retirée du Danemark. Odin est devenu une référence mondiale de la scène théâtrale indépendante, exerçant une influence majeure sur la technique et la pensée théâtrales contemporaines. Son directeur, Eugenio Barba, est l'auteur de nombreux livres, traduits dans bien des langues différentes. Il cumule dix doctorats *honoris causa* et les prix les plus divers. Disciple de Grotowski, Barba est avant tout connu pour la création de l'anthropologie théâtrale en tant que champ de recherche, et a pu être considéré comme « l'ultime réformateur du théâtre contemporain³ » en activité.

C'est justement à partir du travail des grands réformateurs du théâtre du 20^e siècle, soit Stanislavski, Meyerhold, Craig, Copeau, Artaud, Decroux, Brecht et Grotowski (Barba, 1994, p. 18), que les professionnels et les étudiants du théâtre ont commencé à s'exprimer depuis la perspective de ceux qui « faisaient » le théâtre, et non plus seulement de ceux qui l'« écrivaient ». Au-delà de leur influence dans la transformation des techniques, ces transformateurs ont cherché à donner une nouvelle signification à leur théâtre. Ils ont cherché à donner un sens, de nouvelles valeurs, à la pratique d'une activité qu'ils considéraient comme vidée de son essence même. Et c'est ainsi que de nouvelles pratiques, de nouvelles questions, de nouvelles positions et de nouvelles visions de l'activité de l'acteur ont été développées.

La « période d'apprentissage » de Barba auprès de Grotowski a jeté une fondation, à partir de laquelle ce mouvement a lutté contre le réalisme qui prédominait dans l'esthétique de l'époque, lui préférant un théâtre de la « présentation », avec une large place donnée au travail collectif et à l'improvisation durant la création. Barba affirme que l'une des choses les plus importantes qu'il a apprises durant cette période en Pologne est ce qu'il appelle la « collaboration avec les circonstances », ce qui signifie profiter d'une situation

3. Cf. la note de l'éditeur : « Eugenio Barba es el ultimo de los reformadores del teatro contemporaneo » (Barba, 2008).

pour provoquer un changement (Watson, 1993, p. 41). D'après Ian Watson, ce dont Barba a hérité de Grotowski n'est pas un modèle qu'il aurait construit ou adapté, mais la vision de la mise en scène comme une entreprise tout aussi intellectuelle que créative et pratique. À notre tour, ce que nous mettons en évidence, c'est une nouvelle façon d'exercer la fonction d'acteur au moyen d'une pratique quotidienne. Non pas les activités directement liées à la construction de l'œuvre, à la mise en scène, mais l'entraînement constant de l'acteur. Au début des années 60, dans le Theatre of 13 Rows à Opole en Pologne, Grotowski et ses acteurs, accompagnés alors par Barba, avaient commencé à développer une pratique où l'entraînement, le *training*, aux côtés des répétitions et des représentations, occupait une place essentielle dans le travail de l'acteur.

Ce que nous aimerions souligner dans le travail d'Odin Teatret est l'investissement dans la « construction » et la transformation de l'acteur, du performeur. Et cet investissement passe par la technique – ce qui en soi n'est pas différenciant par rapport à la majorité des groupes professionnels contemporains, héritiers directs ou indirects des réformateurs et de leur insistance pour un entraînement continu. Ce qui différencie Odin est peut-être la reconnaissance du caractère pharmacologique⁴ de la technique : celle-ci est le remède et, en même temps, le poison. Les techniques théâtrales habituellement utilisées en Occident visent à casser les automatismes quotidiens, à découvrir de nouvelles possibilités corporelles, vocales et expressives. Mais toute technique, répétée de nombreuses fois, apporte de nouveaux clichés et de nouveaux automatismes. Pour être réellement efficace, la technique doit être constamment réactualisée, resingularisée. Nous pourrions dire que sa propre technique doit continuellement devenir : par la technique, les acteurs d'Odin cherchent à se transformer et à transformer leur propre technique. La première fois que Barba a écrit sur la pratique de l'entraînement (*training*), en 1962, ce fut d'une manière descriptive et rationnelle, « dans un style semblable à un manuel d'utilisation ». Mais cette vision a évolué à mesure qu'il comprit que « plus importante que la forme des exercices est la motivation tenace pour les exécuter jusqu'à leurs limites extrêmes, contribuant ainsi à leur mutation » (Barba, 2007). La question qui a guidé le metteur en scène Barba dans toute sa recherche a été : qu'est-ce qui rend un corps expressif ? Que peut faire l'acteur pour, sur scène, réussir à capter l'attention du public ? Qu'est-ce qui fait qu'un acteur « fonctionne » sur scène (Barba et Savarese, 2008) ?

4. « Le *pharmakon* est à la fois ce qui permet de prendre soin et ce dont il faut prendre soin, au sens où il faut y faire attention : c'est une puissance curative dans la mesure et la démesure où c'est une puissance destructrice » (Stiegler, 2010, p. 16).

UNE OBSERVATION PARTICIPANTE : PRATIQUE DE L'ENTRAÎNEMENT ET PARTICIPATION AUX ŒUVRES

Dès le début de la recherche, il me semblait que ce qui se jouait dans la « réussite » d'une expérience esthétique était lié à la transformation potentielle tant du spectateur que de l'acteur. Mais comment étudier des transformations qui ne semblent pouvoir ni être observées directement, ni facilement racontées par les participants ? Une expérience est en effet difficile à raconter, et encore plus difficile à voir. C'est pourquoi j'ai choisi de plutôt tenter de « vivre » l'expérience, de réaliser ainsi une observation participante au sein du groupe de théâtre.

Durant plus de six mois non consécutifs, ma participation a pris diverses formes, mais toujours dans la position d'actrice apprentie et d'invitée, que ce soit pour des ateliers, des spectacles, des performances, des résidences ou des événements spéciaux. Et aux côtés de cette expérience directe du travail et de la création, j'ai pu aussi exercer les tâches les plus diverses, très différentes les unes des autres : assistante artistique lors d'un atelier pour les jeunes, aide scéno-technique, jardinière, chauffeuse, assistante de recherche, traductrice de livres, etc. Pour cette recherche exploratoire, je suis partie avec le présupposé qu'il me faudrait aborder le monde subjectif des participants afin de pouvoir apprendre comment ils « faisaient sens » de ce qui se passait là-bas.

Le but au départ était de pouvoir à la fois observer à la première personne, d'interroger et de devenir, en quelque sorte, membre du groupe. Cette approche, empreinte de la tradition ethnographique, me semblait permettre de décentrer mon regard, de considérer le groupe de théâtre comme « autre », autre de ce que je connaissais jusqu'alors ou de mon « savoir » de chercheuse, et autre du modèle capitaliste standard. Je me forçais ainsi en même temps à atteindre une proximité quotidienne afin de m'imprégner des motivations, croyances et comportements du groupe et de transformer le familier en exotique, par un exercice qui consiste à *rendre étrange*.

J'ai ainsi cherché à décrire ce que je voyais, mais aussi ce qui se passait en moi et comment les participants réagissaient à ma présence. En effet, dans l'observation participante, la présence de l'observateur est considérée comme partie du contexte en observation, qui en même temps modifie (à travers la cueillette de données et la relation face-à-face avec l'observé) et est modifiée par ce contexte. L'observation participante est en même temps une observation de la participation (Hammersley et Atkinson, 1994) ; elle exige une réflexivité sur la présence et la participation de l'observateur.

J'étais à la recherche, en m'inspirant des recherches de Geertz (1973), de moments clés, riches de sens, qui me permettraient de tenter d'atteindre une compréhension profonde (*deep understanding*) : la « toile du sens » (*web of meaning*), ou les toiles de sens, qui permettent aux participants de faire sens de ce qui se passe dans le groupe. Toutefois, au fur et à mesure de mon enquête, en participant aux exercices, aux spectacles, à la vie quotidienne du groupe, je me rendais compte que quelque chose se transformait en moi. Que la transformation n'était pas seulement chez les autres, mais qu'elle avait aussi lieu en moi. Et ainsi, pour comprendre ce qui se passait sur place, je devais effectivement observer et interroger les autres, mais je pouvais aussi tenter d'être à l'écoute de ce qui se passait en moi-même. Ce sur quoi j'étudiais, je compris que je le vivais à la première personne. L'approche de Geertz apparaissait alors comme trop cognitive, trop tournée vers les significations, insuffisamment expérientielle.

Dans ce rôle participatif, en tant qu'« être qui joue », que ce soit sur scène ou en entraînement, mon exercice était de « performer » un théâtre de la présence, d'exercer ainsi ma propre présence contre mon propre « endormissement » : expérimenter mes propres blocages, peurs, préconceptions, attentes, et découvrir de nouvelles limites, de nouvelles manières de fonctionner. L'observation a parfois ses limites quand une part de ce que l'on cherche à comprendre réside dans le domaine du sensible. L'objectif de ce fait a plutôt été d'accepter de me laisser affecter, transformer, mettre en mouvement et émouvoir par les moments forts de l'expérience afin de tenter de penser de tels moments où quelque chose se passe. Le corps et ses affects sont ainsi devenus des sources de connaissance.

En effet, mon expérience de vie dans ce groupe, tout comme ce qui était demandé pour s'orienter vers un théâtre de la présence, m'affectait. Progressivement, je n'étais plus la même. Pas seulement dans mes pensées, dans mes compréhensions, mais également dans ce rapport à moi-même, corps et affects, et dans le rapport aux autres, le rapport au théâtre et au dur travail de (toujours) devenir actrice. Je choisis de m'ouvrir à ces affects, de les décrire et les réfléchir. Je décidai de me réorienter vers ce qui s'appelle le tournant vers les affects (*turn to affect*), notamment en suivant les travaux de K. Stewart et A. Lingis ; l'approche devait alterner entre autoethnographie et ethnographie de ce groupe décidément à part.

Stewart (1996), justement, étudie aussi à sa façon le capitalisme, mais elle trouve ce concept trop gros pour pouvoir prendre dans ses filets de quoi comprendre l'expérience quotidienne de la vie dans un régime capitaliste. Elle part donc plutôt de la description de petits événements, d'observations de ce

qui, dans le quotidien, ne semble pas coller avec la grande fresque. Elle s'arrête sur ce qui l'affecte, ce qui la touche et met en mouvement sa réflexion. Ses descriptions mêlent ainsi des récits de moments d'apparence banale, mais qui mettent en mouvement sa réflexivité, lui permettant de déplacer ce que nous croyons trop bien savoir et de nous emmener dans des réflexions croisées micro et macro, concept et sensibilité, quotidiens et grands mouvements, proximité et distance.

Il ne sera pas possible, dans ce chapitre, de reprendre toutes les données ethnographiques. Nous nous arrêterons sur trois aspects qui éclairent notre question de recherche : la discipline et le mouvement ; la présence, l'action et l'individuation psychique, collective et technique ; la formation de l'expérience esthétique.

LA CONQUÊTE DE LA DIFFÉRENCE

Je savais d'expérience que la création d'une œuvre artistique demande beaucoup de travail, parfois d'abnégation, et nécessite de faire un ensemble de choix tout au long du parcours. Mais ici deux traits particuliers s'imposaient chaque fois, comme poussés à l'extrême, principes indiscutables : l'accent mis sur la discipline et le choix pour ce que je ne connaissais pas encore, autrement dit le choix systématique de se mettre en situation de sortir de sa propre zone de confort.

La discipline n'était pas imposée, elle allait de soi. Nous étions là pour apprendre, pour nous dépasser, pour créer au-delà de ce que nous avons fait jusque là. À de nombreuses reprises, il n'était pas concevable de ne pas donner jusqu'à la dernière parcelle d'énergie pour ce but. Je me rappelle avoir les cheveux trempés de sueur, du mal à reprendre mon souffle, ne pas écouter les douleurs dans mes membres et reprendre encore plusieurs heures les entraînements sur une musique endiablée, nous portant dans une sorte de transe. Devoir ensuite organiser les actions du lendemain, et devoir faire, sans possibilité d'excuses, les tâches ménagères attribuées. Et avant de me coucher, quand d'autres dormaient déjà, m'entraîner longuement à marcher avec des talons trop hauts pour savoir parfaitement tenir mon rôle dans le spectacle à venir. Puis, le lendemain matin, être à l'heure pour la nouvelle vague d'entraînement du jour. On pourrait y lire une dérive sectaire, ou l'emprise d'une organisation sadomasochiste. Mais le plus surprenant est que tous paraissaient en être satisfaits et semblaient en tirer, paradoxalement, une énergie qu'ils n'avaient pas connue auparavant. Cette discipline de vie, cette vie en exercice, semblait être la voie difficile, mais nous assurant de pouvoir aller au-delà de ce qu'on savait faire, la possibilité d'obtenir de soi une certaine

transformation. Aller au-delà de ses premières limites était même un chemin de connaissance de soi.

Par ailleurs, la construction d'un spectacle ne semblait pas provenir de l'idée d'un génie baigné d'inspiration par quelques muses. La création se construisait par les réponses à chaque situation donnée. L'important, c'était l'envie, le désir. Mais ces réponses optaient systématiquement pour ce qui n'était pas encore connu. Un obstacle n'arrêtait jamais le développement du projet. La volonté de poursuivre l'emportait chaque fois. Il s'agissait alors de collaborer avec les circonstances. Les obstacles étaient sources de nouvelles idées et possibilités, faisant diverger le plan initial. Nous nous mettions, autant que nous le pouvions, constamment en position de « *sats* »⁵, prêts à bondir dans un sens ou dans l'autre en fonction de ce qui arrivait. À mesure que le projet avançait, le spectacle se transformait, les techniques bougeaient, l'organisation changeait, les acteurs devenaient... Jamais nous ne nous reposions sur une solution trouvée, la création était mouvement, mouvement constant, mouvement vers ce que nous ne connaissions pas, vers ce que nous ne pouvions imaginer par auparavant, mouvement voulu pour lui-même, pour nous mettre tous en mouvement, et pour emporter l'ensemble vers de nouvelles zones, zones encore à créer et à arpenter.

Par cette discipline et ce mouvement constant vers ce qui n'était pas encore connu, Odin Teatret se présentait comme un laboratoire pour la « conquête de la différence » au sein duquel la technique devait être constamment renouvelée et individualisée.

Il y a plusieurs formes d'individuation : celle qui naît à la rencontre d'un événement ou d'une expérience esthétique, celle qui se forme par l'habitation dans un monde de techniques et de machines, et celle qui arrive par une constante discipline sur soi, une cruauté envers soi-même (à la manière d'Artaud), soi-même avec ses lâchetés, ses insuffisances, ses paresseuses. Cette troisième forme est celle décrite par Sloterdijk (2009) comme un retour de la spiritualité. Alors que la modernité mettait l'accent sur le travail et la production, nous reviendrions aujourd'hui, pour une partie grandissante des individus, vers la vie en exercice et la recherche de perfection qui caractérisaient plutôt l'Antiquité. Sloterdijk attribue cette tendance à s'imposer de façon répétée et intensive des séries d'exercices, tant physiques que spirituels, à un désir d'échapper à ce que l'on considère comme une certaine médiocrité. Une

5. Le *sats*, nom d'origine scandinave, désigne l'état d'alerte qui nous rend prêt à agir, une action qui encore s'ignore et qui peut prendre toute direction. Il est l'instant précédant l'action, lorsque toute l'énergie est déjà là, prête, et engage le corps entier de l'acteur. Il se retrouve dans le sport, par exemple au tennis ou à l'escrime. cf. Barba (1994), Barba et Savarèse (2008) et Féral (2001).

telle discipline a pour but de vaincre les habitudes, les passions ou certaines représentations. Cette discipline auto-imposée a paradoxalement pour but de vivre plus intensément le présent et d'apporter une certaine liberté.

La création de l'expérience esthétique, du côté de l'acteur, n'apparaissait alors pas comme fruit d'un don ou d'un génie; elle était plutôt conquise par une cruelle et constante discipline imposée à soi-même ainsi que par un parti pris pour le mouvement constant. Discipline et mouvement semblaient également concourir pour apporter un niveau supérieur de présence, qualité clé de l'acteur sur scène. L'expérience esthétique doit en effet être recréée chaque soir – et cela ne découle pas simplement du travail de la mise en scène, elle requiert de l'acteur un tel chemin de travail sur soi. Discipline et mouvement confèrent au métier de l'acteur moins l'apparence d'un travail à répéter à l'identique chaque nuit que celle d'une quête vers une certaine forme de perfection.

ACTION ET PRÉSENCE : À LA RECHERCHE DE L'INDIVIDUATION PSYCHIQUE, COLLECTIVE ET TECHNIQUE

À mesure de ma participation aux entraînements et productions d'Odin Teatret, je commençais à ressentir en moi un mouvement d'individuation, un devenir-singulier, dont je commençais à saisir l'importance. Allant vers l'inconnu, ne pouvant répondre avec automaticité, et ainsi forcée à élaborer de nouvelles formes, parfois je ressentais un état de présence incomparable, emportée par le sens, la sensibilité, la subjectivité, le corps et l'esprit. Je comprenais que la réussite de l'expérience esthétique demande une qualité supérieure de présence, extraordinaire, et que celle-ci est effectivement conquise à Odin Teatret par cette mise en mouvement constante de soi-même et de sa pratique ainsi que par la discipline. Mais cela pourrait donner lieu à deux mauvaises interprétations, et les préciser nous permettra de mieux comprendre ces processus d'individuation de l'acteur. D'abord, il ne s'agit pas de s'entraîner à réaliser certains mouvements, gestes, signes ou attitudes afin d'impressionner ou de donner à comprendre un sens précis au spectateur. Il convient en fait de distinguer entre mouvement et action, et d'envisager un processus tant physique que psychique. Ensuite, l'individuation n'est pas individuelle, elle est en même temps collective et technique. Elle ne vise pas la création d'un « je », d'un acteur exceptionnel, elle produit plus encore un « nous » ainsi qu'une technique, un savoir-faire, nous pourrions dire un art.

Comment, en effet, acquérir cette présence vivante requise, comment habiter le présent? Pour mieux faire comprendre comment à Odin Teatret les acteurs travaillent pour conquérir un tel corps-en-vie sur scène, nous devons

préciser la différence qu'ils font entre mouvement et action. Une manière possible de cristalliser la différence conceptuelle entre une action véritable et un geste qui serait « seulement » un mouvement serait de dire que l'action est ce qui modifie quelque chose dans l'espace alors que le geste-mouvement ne provoque qu'un déplacement physique. Ainsi, nous pourrions dire que lorsque l'acteur joue sur scène, il se rapproche de ce que Peter Brook (1968) appelle un « théâtre vivant », qui ne fait pas que représenter, qui présente à nouveau à chaque séance. Il s'agit en effet non pas de représenter, mais de reprendre l'ensemble du processus, dans son intention et son mouvement, qui mène à cette action. Autrement dit, de « répéter », au sens fort que lui attribue Deleuze (1968), qui y voit justement le seul chemin pour pouvoir y inscrire une différence véritable. On pourrait penser aussi à la perspective de Nancy (2008), qui voit dans la représentation un travail de mort, à l'opposé d'un nouveau contact avec la situation singulière d'où peut naître le sens.

L'action ne produit pas nécessairement un grand mouvement à l'extérieur. Chaque action surgit d'un élan initial avec une intention précise. Un bon acteur sera en mesure de l'exprimer sous la forme de sa manifestation la plus immédiate, de la transformer ou même de contrarier son élan initial. Ce à quoi l'acteur doit parvenir est de conserver une « danse des intentions » (Carreri, 2007) pendant toute la durée de la scène. Pendant sa performance, il doit persévérer dans l'action, se servant des élans originels propres à chaque action comme d'autant de précieux accès au présent. Les élans n'existent qu'au présent, ils peuvent être processus ou verbes, mais ils cessent d'exister quand la réflexion prend le dessus. Dans un état de silence et d'écoute intérieure, l'acteur peut se connecter avec ses impulsions d'action et de réaction afin d'éviter les automatismes que pourrait susciter une froide exécution.

Se maintenir dans le présent, dans l'action, rejeter ainsi l'exécution automatique, requiert un long travail physique et mental. Nous retrouvons à nouveau la discipline et la mise en mouvement de ce que l'on savait faire jusqu'alors. Différentes techniques de jeu visent à atteindre cet état et à s'y maintenir, mais il n'existe pas de formule déterminée, de recette. Nous possédons tous une telle capacité de présence et d'action qui se présente naturellement à certains moments, par exemple quand nous nous impliquons dans un apprentissage ou quand nous nous trouvons dans une situation extraordinaire. Mais les ressources grâce auxquelles certains acteurs parviennent à activer pleinement et continûment cette capacité semblent intimement liées à la singularité de leurs univers symboliques et sensibles. C'est pour cela qu'une appropriation de ces techniques est nécessaire. Une telle capacité peut être développée, mais elle n'est jamais « conquise », à l'image d'une compétence qui serait acquise pour toujours. Ce développement demande un travail

permanent et individualisé; même en travaillant collectivement, le développement d'un tel état demande l'implication personnelle de celui qui s'y engage.

Nous pourrions en effet croire qu'un tel état serait naturel et que tout individu aurait la capacité d'être « présent » à tout moment. Cela est sans doute vrai si nous pensons que nous sommes toujours présents, même avec de grandes variations de degré d'implication et de concentration. Ce que nous avons expérimenté nous a pourtant montré que pour accéder et habiter un tel état, nous avons besoin de beaucoup d'efforts et de discipline. Par notre observation participante, nous avons pu ressentir à la première personne ce que Barba appelle l'endormissement des corps contemporains. Mais pas seulement des corps! L'expérience nous donne à penser que cet effort n'est pas seulement corporel ou physique, il doit être tout autant mental, ou mieux encore intégral – dans une non-séparation du corps et de l'esprit. Notre surprise a toutefois résidé dans le fait de percevoir à quel point un tel entraînement intégral pouvait être difficile et délicat.

Comprendre l'endormissement contre lequel Barba nous invite à lutter, c'est aussi être d'accord avec Stiegler quand il met en évidence la pente contemporaine vers la misère symbolique du fait de l'homogénéisation des consciences. Tant pour Barba que pour Stiegler, sortir de cette zone d'endormissement demande de la pratique, du temps et un engagement, tel un grand effort de reconquête de l'action et des processus d'individuation. Pour comprendre l'importance et l'enjeu de cet effort d'individuation, il faut dépasser la perspective d'un acteur qui cherche à améliorer son jeu, voulant apprendre à être plus présent et vivant sur scène, voulant dépasser ses propres capacités d'acteur. Il faut, avec Stiegler, également l'envisager sous l'angle d'un processus contemporain de désindividuation à l'œuvre dans le capitalisme. Le capitalisme, dans son stade hyperindustriel, pour atteindre et promouvoir la consommation de masse, s'acharne à standardiser les désirs et désingulariser les subjectivités. L'individu, réduit à l'état de consommateur, ne cherche pas à s'individualiser, il veut seulement consommer. La pulsion remplace le désir qui a besoin du singulier pour se former; il veut être toujours plus le même, et plus le même que les autres, et non se transformer ou devenir. Il ne souhaite pas être réveillé de la torpeur de la consommation. Il n'est pas mû par la valeur « esprit » (Stiegler, 2006b). L'individuation qui est réveillée et conquise dans Odin Teatret n'est pas seulement un truc pour devenir meilleur acteur. Elle est un mode de vie, la volonté de ne pas s'abandonner à un corps stupide, une vie médiocre, de consommateur qui consomme et non d'amateur qui aime, désire et devient. Pour contrecarrer cette tendance lourde à la désindividuation, Stiegler en appelle justement à « un nouveau théâtre de l'individuation » (Stiegler, 2012, p. 188).

Notre lecture, s'inscrivant dans la perspective de Stiegler, est que les acteurs à Odin Teatret luttent pour individuer leur propre subjectivité. Ce combat se concrétise dans l'individuation de leur technique. Chaque acteur d'Odin, après une période de formation, devient responsable du développement constant de sa propre technique. Même si le parcours est chaque fois différent, toute technique, répétée de nombreuses fois, induit de nouveaux « clichés ». C'est alors dans l'écoute attentive et le travail individuel que l'acteur pourra trouver un possible remède au piège qui se cache derrière toute technique. Ainsi, le travail de « perfectionnement » technique est avant tout une façon de travailler à l'individuation de cette technique. Et si, comme le montre Stiegler, dans le chemin d'individuation, l'individuation est toujours à la fois psychique, collective et technique, nous pouvons dire que le travail d'entraînement technique est aussi un travail d'individuation de soi, du « je » de l'acteur. Le but de cette technique est la « conquête » de l'état de présence ; aussi, cette technique, peut-être plus que d'autres, demande un engagement sensible du sujet, et donc l'exposition et la construction de sa subjectivité.

Toutefois, cette individuation n'a lieu que lorsqu'elle est transindividuation. Chaque acteur consent à se mettre en mouvement et à se discipliner, mais l'individuation est avant tout collective. Ce qui s'individue n'est pas une collection de « je » dans leurs parcours singuliers, c'est avant tout un « nous », un mouvement du groupe, où chaque parcours influence et reflète celui des autres. Un « nous » qui s'élargit régulièrement à des partenaires d'autres traditions théâtrales. Et d'une manière qui pourrait sembler paradoxale, c'est la technique théâtrale qui s'individue dans ces processus ; elle se transforme, devient, se réinvente. Il n'y a apparemment pas de maîtrise dans tous ces processus d'individuation. Ni une personne, ni le groupe, ni bien sûr la technique ne décide à l'avance de devenir ceci ou cela. Mais dans la mise en mouvement, dans les défis chaque fois posés à soi-même et au groupe, dans les improvisations pour composer avec les circonstances, de l'individuation se crée, de nouvelles manières de se rendre présents s'inventent, de nouvelles expériences esthétiques se composent.

Se dessine progressivement la tension paradoxale qui rend si difficile la création de l'expérience esthétique du point de vue de l'acteur. L'action doit être recréée au présent, comme une première fois, afin d'imprimer un maximum de présence, personnellement et collectivement. Et pourtant cette action a requis un long travail antérieur, sur la pièce et sur l'acteur lui-même. Mais chaque fois l'action n'est pas simple reproduction du travail antérieur, chaque nouvelle fois réinsuffle une différence dans l'espace-temps présent en lien avec les autres performeurs et avec le public.

L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE COMME RENCONTRE DES INDIVIDUATIONS

À ce point de mon enquête, j'avais vécu à la première personne l'expérience d'une individuation, d'un devenir (individuellement, collectivement et techniquement) vers ce que je ne connaissais pas auparavant. Devenir qui était fruit de ma discipline et de mon consentement au mouvement, mais qui était aussi produit par les autres membres, par la technique, par les entraînements et les pièces qui se créaient, par les rencontres avec les spectateurs, avec le « maître » Barba. Mais je me rendais compte que l'individuation était également ce que cherchaient les spectateurs, qu'elle était l'un des sens principaux de l'expérience esthétique.

Si nous revenons à Bernard Stiegler, l'expérience esthétique du spectateur peut participer de sa propre individuation – en opposition à la tendance vers la standardisation des subjectivités dans la société de consommation hyperindustrielle. Mais pour mieux comprendre le lien avec Odin Teatret, nous devons encore ajouter la distinction entre spectacles artistiques et spectacles produits par l'industrie culturelle. Les différencier peut être rendu difficile du fait de l'ampleur et de la prégnance des industries culturelles et cognitives, notamment depuis le début de ce siècle. Que ce soit du point de vue de l'esthétique ou de celui de la production, tous les spectacles créés aujourd'hui, y compris leurs créateurs et le public, s'insèrent dans une organisation sociale particulière – ce que nous appellerons, en reprenant le vocabulaire de Stiegler, le capitalisme hyperindustriel au sein duquel la sensibilité est devenue une fonction du système de production et de consommation (Stiegler, 2005, p. 92). Les productions scéniques industrielles, destinées à la consommation, « n'ouvrent plus le processus d'individuation » (Stiegler, 2006c, p. 27). Sans entrer dans une discussion conceptuelle sur ce qui est ou non de l'art, le spectacle dont nous parlons ici est celui qui, s'il est réussi, ouvre pour le public la possibilité de s'individuer psychiquement et collectivement. Nous pourrions dire plus simplement que le public n'est plus exactement le même après l'expérience de la pièce. Une fois amorcé le système complexe d'individuation dans lequel l'individu est actif, sa transformation (ainsi que celle de sa communauté et de ses techniques) se produit d'une façon processuelle.

Quelques rares fois nous pouvons sentir la « concentration » ou l'« interconnexion » entre la quasi-totalité des spectateurs et des acteurs sur scène, comme une « illumination » (terme souvent employé par les penseurs du théâtre comme Barba, Brook et Grotowski, entre autres). Dans ces rares occasions, nous pouvons sortir de la salle de spectacle et affirmer que *quelque chose* s'est passé même si nous ne pouvons, avec certitude, dire *quoi* exactement. Pour

Grotowski, « le public n'est pas ce qui demeure égal à soi devant la scène, mais justement ce qui s'y individue avec ce que la scène individue » (cité dans Stiegler, 2006c, p. 18).

Nous pouvons considérer ainsi qu'une représentation scénique réussie offre la possibilité, par l'intermédiaire d'une technique, de vivre un moment particulièrement individuant. Stiegler croit que le théâtre possède un lien essentiel avec la réactivation du désir, indispensable au processus de projection sans lequel le processus d'individuation ne peut avoir lieu. Il s'éloigne par là de la lecture traditionnelle d'Aristote, de la catharsis comme purgation des passions. Pour Stiegler, ce que nous pouvons vivre lors d'une expérience scénique ne serait pas la purgation des passions mais la sublimation des pulsions, ce qui engendre une réactivation du désir.

Stiegler tire de cette dynamique une conclusion sur l'état de l'économie et de la société contemporaine. Nous serions dans une étape où l'une des sources d'individuation de notre civilisation, qui a commencé avec la Grèce antique, ne fonctionne plus. Il brandit le spectre d'une désindividuation (Stiegler, 2012). En fait, ce n'est pas seulement Stiegler ; bien d'autres penseurs, comme Paul Virilio (Mercier, 2009), Hugo Letiche (2010) ou Andreu Solé (2010), sont persuadés que la crise que nous vivons aujourd'hui n'est pas seulement économique, elle serait avant tout une crise humaine, la crise d'un mode de vie. La théorie de Stiegler est que le capitalisme s'autodétruit de par la destruction progressive des dynamiques énergétiques du désir, avec l'indifférence et l'indifférenciation des désirants. Ainsi, la tendance vers la standardisation des subjectivités a évolué vers une « misère symbolique ». Le processus de différenciation engage tout le processus de désir et, par suite, d'individuation. Sans la singularité, nous perdons notre capacité à nous projeter, à désirer, à aimer. Le processus d'individuation, à la fois psychique, collective et technique, est en danger quand le singulier s'efface.

Nous aimerions en tirer une conjecture concernant l'expérience esthétique telle que nous l'avons vécue avec Odin Teatret. L'hypothèse que nous posons est que l'expérience esthétique est vécue comme telle, qu'elle fonctionne, lorsqu'elle arrive à la rencontre de plusieurs processus d'individuation. Individuation des spectateurs, à la fois sur le moment et dans leur propre parcours d'individuation, lorsqu'ils sont en présence de l'« inattendu tant attendu » (Stiegler, 2006c, p. 33), lorsqu'ils ressentent cette impression de ne plus être tout à fait les mêmes après le spectacle. Individuation des acteurs, à la suite de leur long processus d'individuation personnelle et collective que nous avons décrit, mais aussi au moment de la performance, où leur jeu invente chaque soir de nouvelles ouvertures de sens, d'actions, et pour leur être même.

Individuation de la pièce, qui n'est jamais tout à fait la même, qui devient elle-même et autre à chaque représentation. Individuation, peut-être, quelques rares fois, du théâtre qui devient, prend de nouvelles formes et possibilités, s'ouvre à de nouvelles inventions lorsque l'expérience esthétique réussit. Tous ces processus d'individuation semblent porter ou forcer tous les participants vers plus de présence, une présence active et transformatrice, qui est le fond même de l'expérience esthétique.

Le sens dans l'expérience esthétique se montre sous un jour bien singulier. Bien sûr, il se trame sur tout un ensemble d'éléments de la performativité (mise en scène, lumière, diction, dramaturgie, etc.). Mais il conjugue deux aspects bien particuliers et complémentaires. Tout d'abord, la force de l'expérience esthétique provient probablement de cette rencontre des présences, ou de cette rencontre qui force à la présence, qui est ce qui ouvre la possibilité de l'individuation. Le sens n'est pas apporté tout fait sur un plateau, le sens de ce qui se présente sur le plateau n'est pas fini, et c'est cet infini qui appelle le désir et l'individuation. Et complémentaiement, le sens résiste à toute prise dans une représentation. Dans le type de théâtre sur lequel j'ai enquêté, l'un des objectifs qui semble persister malgré le passage des années et des techniques est précisément cette quête pour l'acteur de contrarier la représentation et de rechercher plutôt la présence et l'action.

Les interrogations et les recherches de Barba et de ses acteurs prennent corps sur scène sous la forme d'un théâtre de la présence plutôt que de la représentation, se rapprochant de ce que Hans-Thies Lehmann appelle le théâtre-concept dans sa réflexion sur le théâtre postdramatique, « en ce sens qu'il propose non pas une représentation mais l'approche d'une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps) » (Lehmann, 2002, p. 216). Toujours selon Lehmann (2002), la présence du théâtre doit être pensée « en tant que processus, en tant que verbe » (p. 232); [...] « elle disparaît déjà au moment où elle devient expérience réfléchie » (p. 229). Le sens s'expérimente, il se vit et se partage dans l'expérience esthétique, mais il se soustrait à toute compréhension qui voudrait le fixer. Les spectacles d'Odin ne suivent pas une ligne dramatique classique, ils ne proposent pas une représentation, ils ne sont pas faits pour être compris rationnellement : « Le besoin d'être compris nous pousse à censurer nos réactions et nos sentiments que nous ne parvenons pas à comprendre en profondeur [...] Je crois en l'engagement pour une autre mission : donner forme et crédibilité à l'incompréhensible et à ces pulsions qui sont un mystère même pour moi, les transformant en un écheveau d'actions-en-vie » (Barba, 2011, p. 7). Le sens excède le compréhensible, car s'il voulait s'y limiter, il se couperait de certaines pulsions et intuitions vitales qui nous semblent tellement « faire sens ».

Pour Nancy (1993), la représentation porte en elle-même sa propre limite. Elle découpe la forme sur le fond, et découpe encore une forme du fond lui-même. Le sens ne saurait naître ni survivre dans la représentation. Or, pour lui, « [l]a présence est cela qui naît, et ne cesse de naître » (p. 2). Le sens est chaque fois à faire naître, à rendre présent, vivant, avant qu'il ne se fige. Il s'agit de garder « le sens de l'imminence inépuisable du sens » (p. 5). C'est cette imminence qui met en mouvement, qui suscite désir, pensée et individuation. L'expérience esthétique se crée au moment, parfois fugitif, d'une telle naissance. Un moment qui demande de longues préparations et de difficiles parcours d'individuation.

L'ART DU SENS DE L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

L'expérience esthétique semble être un moment dense et exceptionnel de présence. Elle se joue indéniablement au présent. Mais ce surgissement dans un présent vivant, qui pourrait sembler hors du temps, nous semble à la fin de notre enquête devoir également se resituer à la rencontre de plusieurs processus d'individuation, au cœur justement du temps. Processus qui pour les acteurs, du moins dans la pratique d'Odin Teatret, demande une cruelle et difficile discipline ainsi qu'un engagement à aller constamment hors de ce qu'ils avaient fait jusque là, qui demande une recréation au présent de l'action, une capitalisation de toute l'expérience passée et une rupture par rapport à celle-ci, qui demande un investissement personnel et une évolution collective, qui demande ainsi une longue préparation mais ne fonctionne qu'au contact avec les parcours d'individuation des spectateurs. L'expérience esthétique apparaît alors comme le produit et le moteur de l'individuation. Une telle individuation est l'un des éléments clés de différenciation du spectacle artistique de l'industrie culturelle. L'enjeu, selon Stiegler (2004, 2009), est une lutte contre la misère symbolique et la réintroduction de désirs dans l'économie. L'enjeu, pour les acteurs, n'est pas seulement la quête d'une perfection technique ; elle revêt une dimension existentielle.

L'expérience esthétique semble être un moment dense et exceptionnel de sens. Un art du sens à la croisée de processus d'individuations sur la longue durée, qui se gagne chaque fois sur l'instant, au présent vivant de la présence et de l'action. Un art du sens qui, dans cette forme de théâtre, travaille contre la représentation, qui est chaque fois à faire naître, et qui demande un long entraînement, une cruelle discipline de la part du performeur.

RÉFÉRENCES

- Barba, Eugenio (2011), « Incomprehensibility and Hope », en ligne, dans Odin Teatret, *The Chronic Life*, Holstebro, Nordisk Teaterlaboratorium, p. 4-8, [www.odin-teatret.dk/media/440018/KRONISKE_EN%20upd.pdf].
- Barba, Eugenio (2008), *La Conquista de la diferencia*, Lima, San Marcos.
- Barba, Eugenio (2007), *The Ghost Room*, document inédit conservé aux archives du Odin Teatret, [www.odinteatretarchives.com/MEDIA/DOCUMENTS/EB_THE_GHOST_ROOM.pdf].
- Barba, Eugenio (1994), *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*, São Paulo, Hucitec.
- Barba, Eugenio et Nicola Savarese (2008), *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Paris, Editions l'Entretemps.
- Brook, Peter (1968), *The Empty Space*, New York, Touchstone.
- Carreri, Roberta (2007), *Tracce: Training e storia di un'attrice dell'Odin Teatret*, Milan, Il Principe Costante.
- Danan, Joseph (2013), *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles, Acte Sud.
- Deleuze, Gilles (1968), *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France.
- Féral, Josette (2001) *Mise en scène et jeu de l'acteur –Entretiens. Tome 2: Le corps en scène*, Montréal, Éditions Jeu et Lansman.
- Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Culture: Selected essays*, New York, Basic Books.
- Hammersley, Martyn et Paul Atkinson (1994), « Ethnography and Participant Observation », dans N. K. Denzin et Y. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, p. 248-261.
- Lehmann, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- Letiche, Hugo (2010), « Making sense(-making) : Stiegler après-coup », communication au colloque *Making Sense*, Centre Pompidou, Paris, 19-20 octobre.
- Mercier, Antoine (2009), « D'autres regards sur la crise », entrevue avec Paul Virilio, en ligne, dans *Fabrique de sens*, [http://www.fabriquedesens.net/D-autres-regards-sur-la-crise-avec,211].
- Nancy, J.-L. (2008), *Le poids d'une pensée, – l'approche*, Strasbourg, La Phocide.
- Nancy, Jean-Luc (1993), *The Birth to Presence*, Stanford, Stanford University Press.
- Rancière, Jacques (2011), *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique.
- Simondon, Gilbert (1989), *L'individuation psychique et collective*, Paris, Aubier.
- Solé, Andreu (2010), « Une approche anthropologique de la question de l'harmonie », communication au colloque *L'art du sens dans les organisations*, Institut Télécom, Paris, 8 novembre.

- Sloterdijk, Peter (2009), *Du muss dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag.
- Stewart, Kathleen (1996), *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an « other » America*, Princeton, Princeton University Press.
- Stiegler, Bernard (2012), « The Theatre of Individuation : Phase-shift and Resolution in Simondon and Heidegger », dans A. De Boever, A. Murray, J. Roffé et A. Woodward, *Gilbert Simondon: Being and Technology*, Édimbourg, Edinburgh University Press, p. 185-202.
- Stiegler, Bernard (2010), *Ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue: de la pharmacologie*, Paris, Flammarion.
- Stiegler, Bernard (2009), *Pour une nouvelle critique de l'économie politique*, Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2006a), « Chute et élévation: l'apolitique de Simondon », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, n° 3, p. 325-341.
- Stiegler, Bernard (2006b), *Réenchâter le monde: la valeur esprit contre le populisme industriel*, avec Ars Industrialis, Paris, Flammarion.
- Stiegler, Bernard (2006c), « L'invention théâtrale du peuple », dans B. Stiegler, J.-C. Bailly et D. Guénoun, *Le théâtre, le peuple, la passion*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 15-46.
- Stiegler, Bernard (2005), « Grand témoin », dans *Mises en scène du monde*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 90-104.
- Stiegler, Bernard (2004), *De la misère symbolique*, tome 1: « L'époque hyperindustrielle », Paris, Galilée.
- Watson, Ian (1993), « Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret », Londres et New York, Routledge.

PARTIE 4

L'ART DU SENS COMME ART DE VIVRE

CHAPITRE 13

PRÉSENTER LINGIS

HUGO LETICHE

Préserver Alphonso Lingis dans un livre sur l'art et le sens devrait assurément débiter par une photographie. Non pas une photo de Lingis ou de moi-même (qui écris cette présentation). Lingis commence chaque chapitre de ses livres par une photographie qui montre le paysage visité, la personne rencontrée, mais jamais son propre visage. C'est le visage de l'autre qui est donné à voir.

Les visages qui me hantent présentement ne ressemblent pas à ceux de Lingis. Il y a cet employé de banque néerlandais qui m'a refusé un prêt immobilier car il n'a pas confiance dans mon salaire provenant d'Angleterre (« l'île peut être engloutie par l'océan »). En fait, la banque réalise plus de profits grâce aux taux d'intérêt exorbitants sur les crédits à la consommation ; aussi, bien que nationalisée, n'accorde-t-elle qu'à regret les prêts hypothécaires. Comme ils le diront plus tard : « Un prêt immobilier dure trente ans, nous refusons de croire que vous irez jusqu'à 97 ans, le risque est trop grand. » Finalement, tout s'est arrangé, mais ce qui est marquant est que les employés qui semblaient déterminés à produire de la frustration, du sabotage, même à me mentir, sont restés sans visage. Je n'ai jamais pu les voir. Il n'y a que ceux qui arrangent les choses qui veulent bien être vus. Pareillement, il y a cet employé des lignes aériennes Emirates à Dubaï, qui a trahi promesse après promesse à propos d'un voyage qu'elles devaient me financer pour une conférence en Afrique du Sud. Ses réponses étaient cryptiques, tardives, arrogantes et déplaisantes ; je n'ai jamais vu son visage. Je me sens poursuivi par de tels employés sans visage, des personnes qui refusent d'être vues, de vraiment me parler, d'entrer avec moi dans une relation narrative, ne me considérant que

comme un autre. Je ne pourrais montrer leur photo si je le devais. À un niveau plus profond, mes histoires concerneraient le subalterne pakistanais dont le rôle postcolonial est de terroriser l'autre tout comme l'arrogance et la corruption des banques capitalistes défailantes.

Lingis habite un autre monde que le mien. Il fut un temps où il appartenait à ce même monde d'employés, de réunions, d'administrateurs, de règles et de sabotage ; mais il en est sorti. Il a pris sa retraite. Toutefois, auparavant, il avait déjà commencé à voyager. Autant que son chef de département le lui permettait. Il est allé en Thaïlande, au Cambodge, en Inde, au Nicaragua, au Brésil, en Europe, etc. Il préférait sa façon de faire de la philosophie plutôt que d'être un professeur de philosophie. Le monde des Hilton et des Sheraton était sa culture ; mais il logeait où logent les autochtones pauvres, évitant les touristes. Son but était de rentrer chez lui aux États-Unis (ce qui est actuellement à Baltimore, dans sa maison dotée d'une volière géante) avec autant d'histoires que possible. Il voyageait pour remporter toujours plus de récits. Les récits sont des coproductions entre soi et l'autre, entre un écrivain et son auditoire, entre un auteur et des circonstances. Des mots sont empilés sur d'autres mots, des gestes suivent d'autres gestes et des émotions vont et viennent, en miroir. Les récits racontent des relations, ils décrivent des circonstances, ils font partager des émotions. De part en part, les récits parlent d'interactions : ils décrivent des conversations, commentent des rencontres, remettent en cause les liens qui ont ou non existé. Les récits sont des histoires. Sous la plume de Lingis, les récits parviennent à coproduire avec les personnes qu'il rencontre et avec les lecteurs le frisson de l'intimité, du danger et de l'attente. Un récit peut être aussi court que « *ækta bagh, ækta shikari, ækta bagh* » (qui se traduit du bengali par « un tigre, un chasseur, un tigre ») (Nair, 2002, p. 215) ou aussi long que *Guerre et paix* de Tolstoï. L'histoire bengalie est écrite comme une devinette. Son ironie vient de sa structure où le mangeur est mangé, l'agent est en fait la victime, le sujet renversé en objet. Le lecteur doit s'impliquer dans le récit pour que celui-ci fonctionne, de nouvelles significations doivent être ajoutées à ce qui est dit explicitement pour parvenir à la proposition que le tigre a dévoré le chasseur. L'histoire ne donne pas adéquatement toutes les informations, elle demande une participation (*membership*) créative de la part du lecteur pour pouvoir être comprise. Soit le lecteur est perdu, soit le récit produit un sentiment d'appartenance partagée ainsi que la proximité venant de la participation aux mêmes références culturelles. Alors que les récits de Lingis s'étendent sur une quinzaine de pages plutôt que sur six mots, ils fonctionnent de la même façon que le fragment bengali. En surface, les récits sont affectifs – ils rapportent des rencontres, des émotions et des passions – mais à un métaniveau cognitif dissimulé, ils discutent du « soi », de

l'«intentionnalité» et de la «détermination». Si le lecteur le saisit, le récit produit une forme de philosophie performative. Si le lecteur manque ce niveau réflexif, les récits se perdent dans une sorte d'émotivisme brut et informe. Ce qui fait de Lingis un auteur difficile est qu'il n'annonce jamais ses préoccupations et enjeux plus profonds. Naguère, alors professeur de philosophie, il a traduit et commenté Merleau-Ponty et Levinas, et les thèmes principaux des œuvres de ces philosophes sont continuellement repris dans ses travaux ultérieurs. Est-ce que corps et esprit, conscience et perception, se combinent dans la chair du soi et du monde? La reconnaissance de l'humanité de l'autre détermine-t-elle l'éthique, le soi et la conscience? La perception – le voir, les affects, les sentiments, la conscience – est-elle la seule vérité humaine possible?

Dans ce qui est raconté directement, les récits de Lingis parlent d'événements, de dires et de relations. Ils sont contés par l'auteur (primarité), figuré en contact avec l'autre (secondarité) en faisant appel à un lecteur (tertiarité) dans des récits et des histoires qui défient le monde de tous les jours. Les histoires doivent se rapporter à l'inattendu, au dangereux, au menaçant et au mystérieux afin de ravir l'attention du lecteur. Mais plus fondamentalement, ces histoires montrent la vie, les affects et l'engagement; elles maintiennent la mort à distance, elles protègent de la violence, de la terreur et de l'auto-destruction. La surface affective de l'histoire n'est que pour une part superficielle; c'est la vie que l'histoire embrasse et confirme.

Les histoires produisent un attachement fort entre le conteur et l'auditeur. Elles sont des relations – dans le double sens que le contenu de l'histoire raconte des relations et que les histoires forment des relations entre le ou les auteurs et le ou les auditeurs. Les histoires sont proches d'une culture orale, autrement dit d'un monde raconté, partagé et auquel on participe. Lingis captive son auditoire en l'invitant à vivre avec lui dans les bidonvilles, dans la jungle, dans les villages et les routes qu'il a visités. Nous partageons les lieux, les circonstances et les événements avec lui. Il fait arriver dans nos esprits toutes sortes de choses extrêmes et exotiques. Il nous invite à prendre part à des formes de création remarquables.

Nous lisons Lingis non pas pour suivre un argument, pour accepter ses catégorisations ou pour être persuadé par une séquence de raisonnements; nous lisons Lingis pour prendre part à son «souci de soi». Les textes de Lingis nous invitent à reconnaître que nous sommes fondamentalement reliés. Ils témoignent des émotions humaines. Il ne résout pas des problèmes théoriques mais s'attaque à des énigmes de l'esprit et s'engage dans de périlleuses empathies. Il se préoccupe de ce que nous nous racontons sur nous-mêmes – il affiche ses liens, ses sentiments et sa conscience de ce qui arrive. Sa philosophie

performative se concentre sur le soi : sa générosité, ses affects et la réflexivité. Ses récits ne sont pas seulement ostensifs (ils ne font pas que nous montrer les choses), ils sont aussi réflexifs, contestant l'adéquation des concepts avec lesquels nous pensons, nous autant que lui. Les récits nous mettent au défi de ressentir, douter, questionner, nous émerveiller ; mais ils nous demandent aussi de réfléchir à ce que le savoir implique, aux apories dans nos présupposés et aux limites existentielles de notre éthique. L'autre est donné à voir, mais l'éthique de cette mise en visibilité est mise en doute, contestée, examinée. L'éros de l'engagement rencontre le thanatos (la puissance destructive) du doute, du pouvoir et de la peur du niveau réflexif. En dessous des descriptions et de leur célébration de l'affectivité se tient une insatisfaction insistante vis-à-vis de la « vérité », de l'« éthique » et du « *telos* ». Lingis montre, il participe, il célèbre, mais en même temps il doute de toute intention, de tout but et de toute cause.

Lingis nous convie à des conversations humaines auxquelles on ne saurait s'attendre. Le caractère vivant et dynamique de ses histoires a pour but de « nous raconter », c'est-à-dire de révéler qui est le lecteur, où nous pourrions aller, ce que signifie le fait d'être ensemble. En surface, tout est dans le contexte, le lieu est prédominant. Le cadre physique concret dit le lieu et ce qui a lieu dans l'histoire. Toutes les histoires parlent de lieux, mais comme ceux-ci sont vécus, comme ils sont collectifs et sociaux. Il écrit des versions orales des événements, autrement dit des événements comme moments de partage et de participation, saturés par le donner et le recevoir du fait d'être reliés. Le paradoxe tient en ce qu'il écrit l'oral. En effet, le texte est écrit linéairement, il est organisé hiérarchiquement, il catégorise : le texte n'est pas l'oral. Quand l'oral prend possession de la fabrique du sens, il simule le donner et le recevoir de la discussion, les participations en miroir et les interruptions, il restitue un sens situé et contextualisé. Il s'agit alors d'une production de sens désordonnée, relationnelle, partagée, circonstancielle. Celle-ci produit en même temps les personnes et les lieux, les moments et les circonstances, le spécifique et le concret. L'histoire est alors « quelque chose pour nous » : un moment où quelque chose arrive de même qu'un don à partager. Elle n'est pas universelle, théorique et conceptuelle. Lingis écrit des moments vécus en relation. Il met en texte l'immédiat, le situé et le relationnel. Et ce paradoxe est crucial au sein de son art. Son oralité est écrite, son immédiateté est finement découpée, ses histoires sont soigneusement élaborées.

Les textes de Lingis parlent du « soi » en danger d'extinction. Son thème est la fragilité du « soi » menacé par les terreurs du capitalisme, la violence du postcolonialisme, les périls des désastres naturels ainsi que l'intolérance de la répression. Il s'inquiète de la capacité du soi à survivre aux passions, à

la brutalité, aux extrêmes et à l'incertitude. Ce qui peut être raconté est dangereux, les circonstances sont hasardeuses, les événements attribuent un pouvoir excessif. En surface, il nous raconte de « belles histoires » – des histoires engageantes, captivantes, qui maintiennent l'attention du lecteur. Mais les « belles histoires » sont souvent menaçantes : elles sont l'étoffe avec laquelle se confectionnent le péril, les désastres et la mort. Sous la surface de ces « belles histoires » se tapissent les questions de l'intentionnalité humaine, de la survie du « soi » et des possibilités perceptuelles et phénoménales de produire du sens. Les « belles histoires » de Lingis nous apportent ces questions fondamentales avec elles. Cette personne a-t-elle sauvé l'autre parce qu'elle le voulait ? A-t-elle réellement agi par solidarité, compassion, amour, culpabilité ou éthique ? Et en ce cas, comment comprendre de tels actes ? Les « belles histoires » traitent de l'éros et de la mort, de l'empathie et de l'altruisme, de la confiance et de la compassion. Lingis explore ces thèmes par ce qu'il écrit, comment il écrit et ce que son écriture implique. Il parvient à décrire un « soi » vulnérable, mais a-t-il une stratégie pour la survie de ce « soi » ? Les tenants de la mort du sujet auront peu à trouver chez Lingis. Ses textes ne sont jamais des textes sans auteur ; ils forment des événements sociaux, des mises en relation, des moments de participation. Un récit pour Lingis est une connexion entre soi et l'autre ; c'est à la fois un événement et la remise en question de la possibilité même de la relation, de son fondement.

L'ethnographie contemporaine a découvert l'affect. L'affect est la capacité humaine de ressentir, d'être touché par l'autre et d'expérimenter ce qui advient dans une relation. L'affect est spinoziste dans le sens où il transcende l'utilitarisme et où il est fondé sur les hypothèses du philosophe concernant la nature humaine et sa vitalité. Toute philosophie de la vie qui a pour fondement l'énergie humaine de la créativité, de l'activité et la générativité tient l'affect comme son élément premier. L'affect est l'activité cruciale à la source de la vitalité humaine ; c'est l'activité ontique au fondement de l'homme qui existe, qui vit, qui crée, qui fabrique et qui agit. Le spinozisme contemporain, par exemple représenté par Levinas et Deleuze, célèbre l'affect. Cette ethnographie examine les affects par le menu. Elle enregistre (avec ou sans magnétophone ou vidéo) l'homme parlant – la participation directe de l'un(e) avec l'autre qui se passe dans le dire, dans le voir, dans le raconter et dans le fait de partager certaines circonstances. Cette ethnographie raconte des histoires dans l'ici et le maintenant, elle compose une fabrique du sens située et personnelle.

Lingis est un modèle pour une telle ethnographie guidée par les affects. Il montre comment l'histoire vécue suscite l'engagement affectif de soi et de l'autre afin d'être racontée, entendue et comprise. Les textes de Lingis sont performatifs. Il nous fait ressentir les choses. Vous ne ferez pas peur à un lecteur

en disant « je te fais peur », ni le rendrez heureux et enchanté en disant « je te rends heureux et t'enchanté ». Vous devez parvenir à ce que la langue accomplisse des choses non propositionnelles, des choses émotionnelles, pour atteindre à de tels effets. Par exemple, un récit fascinant contant une situation où vous étiez en danger de mort peut obtenir les effets perlocutoires voulus. Cependant, l'affect dans un texte est déroutant. Après tout, la langue – les mots, la grammaire et les textes – est de part en part inhumaine. Les textes ne sont pas la même chose que les personnes qui parlent. Il y a ici une aporie fondamentale – l'affect évoqué par le texte n'est pas la même chose que la relation ou les circonstances directes, vécues, sociales. Le texte (Derrida a constamment insisté sur ce point) est différent. Les textes sont des artefacts – tout comme les jeux d'échecs, les danses ou les transactions monétaires. Aussi peut-on se demander si les textes de Lingis ne sont pas excessivement magiques, vitalistes, enchantés. L'illusion créée par l'affect textuel est-elle responsable, justifiée et éthique ? Ou l'illusion, le simulacre et la virtualité de son expression ne sont-ils pas surfaits, excessifs et immodestes ? La manière de Lingis d'afficher ainsi le « soi » est-elle éthique ? Il décrit et évoque, il brosse des portraits, il excite. Il semble être le témoin de rencontres, de passions, de désirs et de défaites humains. Mais est-il réellement « allé là-bas » ? Après tout, Lingis atteste seulement qu'il est le témoin, il révèle en fait bien peu de détails sur lui-même. Sa façon d'exposer le soi et l'autre dans ses textes est-elle ainsi une authentique exploration des affects ou est-elle une violation de l'être-reliés ?

Lingis semble relier ses souvenirs personnels à nos préoccupations, à nous, les lecteurs. Il nous les présente avec le « soi » de l'affect. Il construit un enchaînement d'événements, de descriptions, d'émotions et d'enjeux qui nous (ses lecteurs) relie à lui et aux circonstances dont il a été, semble-t-il, le témoin. Tout au long, la question de l'(im)permanence et de la moralité du « soi » est en jeu. La fragilité de la saisie par le soi du « soi et l'autre » est affirmée continuellement. Est-ce que la chaîne du relationnement tient, et en ce cas, avec quels effets ? L'identité et le soi sont relationnels. Sans circonstances et événements, sans relation et crise, sans éros et danger, il n'y aurait pas une telle chaîne. L'exploration de la chaîne de signifiants, de comment l'identité dépend de l'être-reliés, du texte et de la langue en tant que forme d'interaction, et une réflexivité mettant tout cela en doute est ce qui nous est offert chez Lingis. Les processus affectifs imposent la forme et le contenu de sa fabrication du sens. Sa philosophie est intégralement narrative et processuelle. Nous y trouvons une telle philosophie dans toute sa pureté, mais aussi dans tout ce qui agace les lecteurs qui exigent théories déductives, justifications conceptuelles et catégorisations rigoureuses.

RÉFÉRENCES

- Lingis, Alphonso (2011), *Violence and Splendor*, Evanston, Northwestern University Press.
- Lingis, Alphonso (2007), *The First Person Singular*, Evanston, Northwestern University Press.
- Lingis, Alphonso (2005), *Body Transformations: Evolutions and Atavisms in Culture*, New York, Routledge.
- Lingis, Alphonso (2004), *Trust*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lingis, Alphonso (2000), *Dangerous Emotions*, Berkeley, University of California Press.
- Lingis, Alphonso (1998), *The Imperative*, Bloomington, Indiana University Press.
- Lingis, Alphonso (1997), *Phenomenological Explanations*, New York, Springer.
- Lingis, Alphonso (1995), *Abuses*, Berkeley, University of California Press.
- Lingis, Alphonso (1994), *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Bloomington, Indiana University Press.
- Lingis, Alphonso (1984), *Excess*, Buffalo, State University of New York Press.
- Nair, Rukmini Bhaya (2002), *Narrative Gravity*, London, Routledge.

CHAPITRE 14

CORPS NUMÉRIQUES

ALPHONSO LINGIS

Le rideau se lève. Stelarc se dresse au centre de la scène. Son corps nu est rattaché à des douzaines d'électrodes, les fils sont connectés à un ordinateur au bord du plateau et à un projecteur holographique. Stelarc lève lentement la main droite, à quelques pas à sa gauche nous voyons une réplique de sa main droite se lever. L'un après l'autre, sa main gauche, ses jambes, son torse, sa tête apparaissent dans l'hologramme à son côté, formant comme son frère siamois. Stelarc entame une danse lente sur la scène ; nous voyons son double dupliquer tous ses mouvements. Puis, le corps dupliqué commence à accomplir les mêmes mouvements mais à l'inverse : Stelarc tourne vers la droite, son double holographique tourne vers la gauche ; il lève sa main droite, le double baisse sa main gauche. La peau de Stelarc n'est plus la frontière confinant les intentions et mouvements du corps.

La salle se remplit des sons de l'intérieur du corps de Stelarc, amplifiés : respiration, tensions et relâchements des muscles, battements du cœur, flux sanguin, ondes cérébrales. Nous, le public, nous sommes enveloppés, nous voici à l'intérieur du corps double de Stelarc.

Le rideau se lève dans un théâtre à Amsterdam. Stelarc se dresse au centre de la scène. La partie gauche de son corps nu est rattachée à une douzaine d'électrodes, les fils sont connectés à une source d'électricité et à un transformateur qui réduit la charge à un maximum de 50 volts, puis à un ordinateur placé au bord du plateau. L'ordinateur va contrôler la distribution des décharges électriques successivement vers les différents fils et électrodes. L'impulsion électrique est assez forte pour dominer tout mouvement volontaire de cette partie de son corps, pour dominer toute impulsion nerveuse afférente et

efférente dans son corps. Les charges électriques voyageant des câbles de l'ordinateur vers les électrodes forment un système nerveux externe qui active sa musculature. L'ordinateur est connecté à un appareil semblable à Tokyo, où un autre homme se tient debout, nu, rattaché à des électrodes sur un côté de son corps. Quand l'homme à Tokyo commence à bouger, ses mouvements activent d'autres mouvements, analogues ou inversés, déclenchés par les électrodes, dans la moitié du corps de Stelarc à Amsterdam.

Le terme psychiatrique *schizophrénie* vient des racines grecques *skhizein*, « scission », et *pren*, « esprit » – ce qui se produit ici serait de la schizosomie, un état de corps dissocié. Ce serait comme une possession de l'esprit : le possédé le ressent comme son intention, mais ne va plus contrôler ce que fait son corps. La moitié du corps de Stelarc est contrôlée par les mouvements qu'accomplit un autre corps, de l'autre côté de la planète. Cependant, la partie droite du corps de Stelarc, celle sans les électrodes, n'est pas pour autant sujette à sa volonté, car chaque mouvement que l'homme à Tokyo fait effectuer à la partie gauche du corps de Stelarc déstabilise celui-ci, et la partie droite doit immédiatement faire d'autres mouvements pour rester en équilibre.

Puisque Stelarc n'a aucun moyen de savoir, ne serait-ce qu'une nanoseconde avant, quels mouvements la partie gauche de son corps va exécuter, mais doit les contrer pour maintenir l'équilibre, nous pourrions nous attendre à voir un être humain pris de secousses et de convulsions spasmodiques, comme, en fait, dans une possession de l'esprit. Mais ce n'est pas ce que nous voyons. Son corps assure l'équilibre, les mouvements et les transitions sont fluides. Ils ne sont pas en lien avec des objets et des objectifs, ils ne sont pas non plus l'expression de ses propres intentions. Nous voyons un corps dansant dans l'espace. La représentation dure une heure.

Par la suite, Stelarc nous affirme qu'il est exténué. Pas du fait de la tension et de l'effort pour coordonner les deux moitiés scindées de son anatomie, mais plutôt de l'effet des décharges allant jusqu'à 50 volts sur ses muscles.

Le rideau se lève sur la scène de l'ICA à Londres. Stelarc se tient droit au centre de la scène. La partie gauche de son corps nu est rattachée à une douzaine d'électrodes, les fils sont connectés à une source d'électricité et à un transformateur, puis à un ordinateur à côté du plateau. Cette fois, il explique que les électrodes seront activées par un programme prenant au hasard des images de corps sur Internet, scannant leurs positions et leurs mouvements, et envoyant des impulsions électriques allant jusqu'à 50 volts aux électrodes afin de produire les mouvements correspondant à ces images sur un côté du corps de Stelarc. Cette fois, le contrôle des nerfs afférents et efférents sur la partie gauche de son corps a été remplacé par celui d'un système nerveux externe, actionné non

pas par un autre corps humain mais par l'ordinateur. Et par un programme informatique aléatoire. Au même moment, le programme envoie des extraits sonores puisés au hasard sur Internet. Un côté du corps de Stelarc ne répond ainsi plus à l'environnement réel tel qu'il le voit et l'entend, il réagit à des images et à des sons aléatoires du cyberspace.

Jusque là, l'art numérique a été un art fait sur ordinateur par des artistes utilisant les perceptions et l'agilité de leur corps biologique naturel. L'art de Stelarc est un art fait par des ordinateurs sur son corps.

Qui est Sterlac ?

Stelarc est né à Chypre en 1946 sous le nom de Stelios Arcadiou. Ses parents grecs chypriotes ont émigré en Australie, lieu où Sterlac fut éduqué, où il commença sans les terminer des études en beaux-arts au Royal Melbourne Institute of Technology, avant d'enseigner au Japon pendant 20 ans. Il vit aujourd'hui à Melbourne en Australie.

Tout commença en 1976. Stelarc avait 18 crochets métalliques rivés dans son corps, qui transperçaient son dos, ses bras et ses jambes, ces crochets amarrés à des câbles, et son corps suspendu par les crochets et les câbles. (Stelarc est toujours nu dans ses performances.) Lors d'une suspension, les câbles furent attachés à 18 différentes pierres dont le poids total correspondait exactement à celui du corps de Stelarc, de telle sorte que tout le système était en élévation, et Stelarc tout autant que les pierres étaient suspendus dans l'air. Au cours des 13 années suivantes, Stelarc présenta 27 suspensions. Il se suspendit dans des galeries, descendant et remontant une cage d'ascenseur sur cinq étages. Il fut suspendu sur la côte océanique, les vagues venant se briser contre les rochers. Il fut suspendu à un câble tendu entre les bâtiments d'une avenue de New York. Il fut suspendu à une hauteur de 56 mètres au-dessus de la rue, se balançant tout autour du dôme du théâtre royal de Stockholm.

En 1980, Stelarc fit l'acquisition d'un troisième bras robotisé, construit grâce à une technologie japonaise avancée. Celui-ci était fixé le long de son bras droit, activé par des électrodes fixées à des endroits appropriés de son corps, de telle sorte qu'il pouvait bouger avec lui, tourner le poignet, ouvrir et fermer les doigts. Les spectateurs étaient fascinés de le voir poser devant lui une plaque de verre, puis écrire le mot « évolution », dessinant les lettres en sens inverse afin que le public les lise à l'endroit, chacune de ses trois mains écrivant une des lettres – « é », puis « v », puis « o » – en même temps.

En 1988, Stelarc construisit un exosquelette, pareil à celui d'un insecte, une machine à six pattes avec lui à l'intérieur. Depuis l'intérieur, ses

déplacements, torsions et rotations activaient la marche des six pattes. Il devenait le corps de la machine.

En 1993, Stelarc avala de force une petite sculpture en titane, acier, argent et or. La sculpture s'ouvrit à l'intérieur de son estomac ; elle s'allumait et jouait de la musique. À l'aide d'un endoscope, une vidéo de la sculpture ouverte fut réalisée et projetée de telle sorte que le public puisse la voir. L'intérieur du corps de Stelarc devenait un lieu pour une œuvre d'art, défaisant la séparation entre l'espace intérieur du corps et son espace extérieur, public.

En 2007, Stelarc se fit pousser une troisième oreille à partir du cartilage de son thorax, utilisant une biotechnologie conçue pour les chirurgiens plasticiens afin de remplacer des oreilles perdues par les victimes d'accidents de la route et autres catastrophes. Les chirurgiens affirmèrent que la troisième oreille de Stelarc ne pouvait pas être implantée devant son oreille droite comme il le désirait au départ ; ils la greffèrent plutôt sur son avant-bras gauche. Là elle n'était bien entendu pas connectée à son système auditif ; à la place, un microphone miniature, connecté à un transmetteur Bluetooth, fut implanté à l'intérieur, de sorte que les sons ainsi captés puissent être diffusés et entendus par les autres. Cela est un supplément de dépossession de son corps : Stelarc a maintenant une troisième oreille grâce à laquelle les autres peuvent entendre ce que son corps entend. En 2003, il se fit fabriquer une tête prothétique. Un double de sa propre tête, équipé de la technologie d'intelligence artificielle la plus avancée et d'une énorme base de données. Ce double répond, par des phrases grammaticalement correctes, à des questions complexes que Stelarc ou d'autres lui posent, tout en adoptant les expressions faciales et émotionnelles appropriées. Cette tête a un système de vision qui lui permet de détecter la couleur des vêtements de son interlocuteur et d'analyser ses caractéristiques faciales. Ainsi, elle pourrait déclarer qu'elle aime le manteau rouge que vous portez ou demander pourquoi vous paraissez si triste. Les biorythmes ont été programmés dans son comportement, de sorte que la tête pourrait être réticente le matin à répondre aux questions, heureuse de le faire dans le milieu de la journée, et fatiguée le soir.

LES EXPÉRIENCES DE STELARC ET NOS EXPÉRIENCES

Auteurs et cinéastes de science-fiction imaginent des gens vivant dans des environnements futuristes construits à l'aide d'équipements technologiques radicalement nouveaux. Par ses performances, Stelarc montre ce qu'il est dès maintenant possible de faire avec les technologies. En particulier, il se sert d'expériences. Il expérimente le fait de se sentir en deux endroits, d'exister non seulement là où s'active son corps biologique mais aussi d'exister et d'agir

dans le double hologrammatique de ce corps. Quand Stelarc a des capteurs attachés à son corps qui enregistrent et amplifient sa respiration, ses tensions et relâchements musculaires, les battements de son cœur, les flux sanguins et ondes cérébrales à travers toute la salle, sa peau cesse de délimiter et de contenir son corps – il expérimente le fait que son corps s'étende à tout l'espace de la salle. Il expérimente ce que cela fait d'avoir la moitié de son corps habitée et contrôlée par la moitié du corps d'un autre. Il expérimente ce que cela fait d'avoir son corps activé par un système nerveux externe et par un environnement d'images et de sons aléatoires produits par ordinateur.

Déjà ses suspensions, dont certaines n'ont pas été effectuées devant un auditoire mais dans une salle close avec seulement ses assistants et un photographe, furent pour lui des explorations expérientielles de dépassement du seuil de la douleur corporelle, de son contact avec le sol et de ses déplacements volontaires. Pour nous qui regardons ces performances, nous ne les regardons pas seulement comme un spectacle, comme nous regarderions un robot en mouvement contrôlé par un ordinateur. Nous ne regardons pas les crochets rivés dans son corps et sa peau distendue quand son corps se met en suspension sans ressentir par procuration dans notre corps ce que cela doit faire. Nous ne le regardons pas se mouvoir, la moitié de son corps activée par les mouvements d'un autre homme de l'autre côté de la planète, ou par un programme informatique aléatoire, sans ressentir ce que cette expérience doit lui faire. Enveloppés par les sons de son corps interne – respiration, tensions et relâchements des muscles, battements du cœur, flux sanguin, ondes cérébrales –, nous nous sentons à l'intérieur de son corps.

RECONCEVOIR NOTRE CORPS

Toute technologie nouvelle modifie non seulement nos rythmes circadiens et nos diagrammes moteurs, mais modifie aussi nos perceptions. Paul Feyerabend a fait remarquer que lorsque le télescope a été inventé, nos yeux ont dû apprendre à regarder par un télescope, apprendre à voir des étoiles dans le ciel et non seulement des réflexions lumineuses sur des lentilles. Ensuite, la première nouvelle planète fut découverte, et on a appris à regarder avec des télescopes, et en peu de temps beaucoup de nouvelles planètes furent découvertes par différents observateurs. Aujourd'hui, avec des lunettes de vision nocturne, nous pouvons voir des animaux qui bougent dans l'obscurité. La technologie a accéléré nos corps. Nous calculons des chiffres, communiquons des données et écrivons avec les ordinateurs plus vite qu'avec des stylos.

La technologie prothétique a fait d'énormes progrès ces dernières décennies; les prothèses auditives et les membres artificiels, bien connectés, sont

virtuellement aussi sensibles et agiles que des organes naturels. Les transplantations d'organes se sont généralisées. Les chirurgiens implantent maintenant des pièces et des substances qui accroissent la longévité et la fonction des articulations. Des machines de dialyse, des foies et des cœurs artificiels sont aujourd'hui employés. Des parties du corps telles que le nez et les oreilles sont mises en culture dans des boîtes de Pétri à partir de cellules prélevées sur le corps. Les nanotechniciens travaillent à créer des nanorobots miniaturisés à une échelle microscopique qui seront injectés dans le sang afin de suppléer au système immunitaire ou de le renforcer. Ils seraient activés par la température, par la chimie du sang et par la souplesse ou la dureté des tissus, et ils pourraient détruire les virus et les bactéries ou encore désobstruer les veines et les artères.

Toute cette technologie est employée pour remplacer les fonctions déficientes ou perdues du corps humain naturel. Mais Stelarc suggère que le corps humain, en tant que résultat de l'évolution naturelle, est obsolète. Nous avons créé des technologies et des machines qui sont plus précises et plus puissantes que notre corps. La technologie informatique stocke, organise et synthétise beaucoup plus d'informations que l'individu ne peut en absorber et en traiter. Dans les voyages spatiaux, il faut opérer en apesanteur et dans un continuum espace-temps plus grand.

Stelarc estime que nous devons commencer à reconcevoir notre corps pour entrer en correspondance avec notre technologie. Stelarc envisage que nos doigts disposent eux-mêmes de leur main et leurs doigts, amplifiant et affinant la dextérité humaine. À l'instar de l'exosquelette de Stelarc, nous pourrions avoir un exosquelette sur notre bras et sur nos doigts afin de réaliser des opérations compliquées à la perfection, et ce, très rapidement.

Stelarc envisage que des parties de la musculature de deux corps soient connectées à distance par une technologie, de telle sorte qu'une tâche commencée par un corps soit terminée par un autre corps à un autre endroit. Ou que quelqu'un ayant des compétences pour exécuter une tâche très compliquée et précise, par exemple remplacer le disque dur de notre ordinateur, puisse être connecté à notre corps et réaliser la tâche par l'intermédiaire de celui-ci. Ces mouvements précis pourraient être enregistrés et archivés sur Internet, et ainsi nous pourrions connecter les électrodes à notre corps et télécharger le fichier lorsque nous avons besoin de remplacer le disque dur.

Dans le futur, nous pourrions acquérir toutes sortes de compétences de cette façon, jusqu'à taper à la machine à écrire ou apprendre à nager. Notre corps ne serait pas connecté au corps de l'instructeur par l'intermédiaire de mots et de signes, mais de façon directe.

Avec un corps scindé (*split body*), notre corps pourrait réaliser deux tâches en même temps, l'une avec nos circuits nerveux internes afférents et efférents, l'autre avec un système nerveux externe.

Stelarc imagine un programme Internet qui pourrait continuellement scanner, sélectionner et connecter les corps lorsqu'il sent qu'une certaine tâche doit être accomplie. Notre corps pourrait être un agent activant une multiplicité de corps dans beaucoup d'endroits, ou bien une multiplicité de corps pourraient collaborer pour activer notre corps. Notre corps pourrait posséder la capacité de collaborer avec un ou plusieurs autres corps, ou d'interrompre les connexions pour agir indépendamment. Les télescopes et microscopes nous ont ouvert des macroespaces et des microespaces, en supplément de l'espace que nous percevons naturellement. De même, la technologie d'aujourd'hui opère dans des échelles de temps bien inférieures ou bien supérieures à nos perceptions et actions naturelles : elle mesure des temps bien en deçà et au-delà de notre perception naturelle et de l'action, en années-lumière et en nanosecondes. Stelarc envisage d'arrimer cette technologie à nos corps, de façon à ce que ceux-ci perçoivent aussi bien l'espace de la perception naturelle que les microespaces et les macroespaces. Nous devons greffer sur nos corps une technologie qui leur permettra d'agir dans des espaces distants et d'être activés par des procédures à distance, ainsi qu'une technologie qui nous rendra capables d'agir avec précision en nanosecondes et en années-lumière.

Si nous pouvions construire une peau synthétique qui absorbe l'oxygène directement par ses pores et convertit efficacement la lumière en nutriments chimiques, comme le fait la peau de certaines espèces, nous pourrions court-circuiter des organes dysfonctionnels et minimiser l'accumulation des toxines.

Stelarc prévoit que la réalité même du temps de la vie, une vie de la naissance à la mort, n'existera plus. Avec la fertilisation *in vitro*, la conception se passe maintenant en dehors de l'utérus ; bientôt nous aurons des systèmes d'assistance artificielle pour nourrir le fœtus, de sorte qu'il n'y aura plus de naissance, il n'y aura plus un enfant expulsé d'un corps par l'utérus. Les transplantations d'organes ouvrent la possibilité d'une remplaçabilité future de toute partie du corps empêchée de fonctionner par l'âge ou la maladie, si bien que la mort n'existera plus.

[7] Stelarc croit que nos pensées et nos philosophies sont fondamentalement limitées par notre physiologie, par notre forme particulière d'orientation esthétique dans le monde, par nos modes particuliers de transformer le monde axés sur les cinq sens et par nos technologies spécifiques qui accroissent ces perceptions. Par exemple, «le désir d'unité pourrait bien être le produit du système sensoriel plutôt fragmenté depuis lequel nous observons le monde

d'une façon sensuelle et par groupes de modes sensoriels discrets et différents», dit-il. «Aussi, notre envie d'unifier, ce religieux, spirituel, communiel, pourrait-il bien être dû à une inadéquation ou à une imperfection de notre physiologie.» La reconception de notre corps rendue possible et nécessaire par notre technologie avancée se traduira par des pensées et des philosophies significativement nouvelles et différentes.

Nous existons maintenant dans un environnement surchargé d'informations et les films de science-fiction imaginent les humains du futur vivant dans des environnements construits avec des formes radicalement nouvelles d'équipement technologique. Mais ils dépeignent les personnes dans notre corps biologique actuel ainsi qu'avec les émotions, ambitions, envies et conflits d'aujourd'hui. Stelarc se lance dans l'expérience des technologies implantées et des corps modifiés du futur. Ce n'est que de cette façon qu'il produira des perceptions, des émotions, des pensées et des philosophies essentiellement nouvelles.

LA CONCEPTION FUTURE DU CORPS

Notre conception traditionnelle et actuelle du corps est celle d'une substance hermétique intrinsèquement individuelle, c'est-à-dire non seulement séparée des autres corps, sa peau délimitant une frontière que d'autres corps ne pénètrent pas, mais encore activée par ses propres impulsions produites depuis l'intérieur. Les performances de Stelarc lui fournissent une expérience bien différente de son corps.

Lors des suspensions accomplies par Stelarc pendant 13 ans, il a expérimenté l'état d'apesanteur comme réalisation d'un désir primal – nous rêvons de flotter et de voler – et comme anticipation de l'expérience des astronautes en apesanteur. Mais son corps nu est attiré par la gravité terrestre au niveau des crochets, aussi, la douleur qui surgit surpasse et écrase la pensée qui envisage les choses objectivement et à distance. Son corps n'est plus activé par les idées produites à l'intérieur.

Dans toutes les performances de Stelarc, il y a la possibilité d'événements non voulus et non prévus: balancé par le vent à 56 mètres au-dessus du sol, sa peau peut se déchirer, il peut tomber. Avec la moitié de son corps activée par des charges électriques allant jusqu'à 50 volts, il peut être exposé à des dangers inconnus. Même avec l'amplification des sons internes de son corps dans la salle, il y a la possibilité de dangers: dans l'une de ses performances, les murs de la salle renvoyaient à son corps un écho sonore différé des battements de son cœur, et il a commencé à avoir des fibrillations cardiaques. Il a

dû brusquement interrompre la performance. Stelarc explore les dimensions limites du risque, expérimentant son corps comme une zone de risque.

Dans la vie de tous les jours, notre attention est tournée vers l'extérieur, vers notre environnement qui propage des formes visibles et tangibles, des motifs, couleurs et textures autour de nous. Notre corps y figure comme une zone d'ombre derrière ce spectacle; nous ne percevons pas la plupart des surfaces de notre corps et nous ne ressentons pas son squelette, ses muscles, ses organes et ses glandes. Ils sont une zone d'absence.

Dans ses performances, Stelarc accroît cette absence. Les circuits nerveux de son corps sont désactivés et remplacés par le circuit nerveux externe d'un programme informatique, des générateurs, des fils et des électrodes. Il expérimente des côtés et des parties de son corps comme étrangers et automatisés. Il fait l'expérience de son corps comme une zone de l'absence et du vide, de l'involontaire, de l'ambigu et de l'incertain.

[6] Quand nous nous déplaçons naturellement, avec notre corps biologique, chaque mouvement amorcé implique une anticipation, une prévision du mouvement et de ses effets. Ces possibilités, presque immédiatement, deviennent réalité. Pendant les suspensions de Stelarc, une fois les crochets insérés et le corps suspendu à des câbles, ce n'est plus lui qui choisit et amorce les mouvements; les mouvements, de la peau ainsi étirée, des câbles soulevant le corps, des déplacements du corps se balançant dans le vent, sont produits de l'extérieur. Son corps n'anticipe plus et n'amorce plus les mouvements, il est dans un état d'indifférence.

Quand Stelarc a la moitié du corps activée par un système nerveux externe connecté au corps de quelqu'un d'autre ou à un programme informatique, son corps n'anticipe pas, il ne prédit aucun mouvement qu'il fera. Son corps qui bouge est sans désir. Les mouvements ne sont en aucune manière liés aux mouvements antécédents; ils ne continuent, ni ne modifient, ne détournent ou n'inversent le mouvement précédent. En ce sens, ils sont sans mémoire, et quand ils adviennent dans son corps, il n'en conserve pas plus de souvenir que nous ne le faisons les fois où nos pieds se décalent sous la table lors d'un déjeuner. Cet état d'indifférence du corps permet à l'action de s'accomplir à sa manière et à son propre rythme.

«Le corps branché sur un réseau de machines doit être apaisé», dit Stelarc. «En fait, pour fonctionner dans le futur et réaliser vraiment une symbiose hybride, le corps devra de plus en plus être anesthésié.» «Est-il possible, demande Stelarc, d'avoir une relation personnelle avec quelqu'un sans être baigné de nostalgie, sans être gouverné par ses désirs et attentes, sans agir avec émotion? Quelle sorte de relation cela produirait-il?»

LA CONCEPTION FUTURE DE L'ESPRIT

Nous avons longtemps eu la conception d'un corps conduit par l'égo, l'idée que quelque chose de conscient en nous produit notre comportement, ou sinon que quelque chose de refoulé dans l'inconscient nous conduit à agir d'une certaine façon, nous rendant envieux, obsessionnels ou paranoïaques. Notre langage courant et notre philosophie traditionnelle représentent la conscience comme stable, unifiée et cohérente. Pourtant, beaucoup d'activités se font sans attention consciente – nos battements de cœur, notre respiration et notre digestion, mais aussi beaucoup d'actions pour lesquelles nous avons acquis des compétences et qui nous sont devenues habituelles. C'est seulement lorsqu'une situation est interrompue que la conscience ou l'attention sont nécessaires. L'attention, ou la conscience, apparaît en cas de dysfonctionnement, ou face à des situations surprenantes ou menaçantes.

La conscience ou l'attention surgissent quand s'interrompt notre avancée dans l'espace, quand nous recevons des rétroactions sur notre position et notre orientation, lors d'une sensibilité tactile, d'une écoute, d'une analyse.

L'attention élaborée, ce que nous appelons la pensée, apparaît lorsque nos mouvements habituels sont interrompus par la rencontre avec un autre corps. Puis, nous échangeons des gestes et des mots avec ce corps. La pensée est l'attention portée à ces gestes et ces mots. Conscience et pensée ne sont alors pas une production d'images par un égo dans l'espace fermé de l'esprit, ou même à l'intérieur de notre corps. Stelarc conçoit la conscience et l'intelligence comme des états qui surgissent dans l'interaction avec des situations et avec d'autres corps.

[5] Ce qui est si perturbant avec la tête prothétique de Stelarc est que nous avons l'impression qu'elle ébranle notre conception de l'identité, de l'intelligence et de la conscience. Quand une telle tête tient une conversation avec nous, avec notre tête dans notre corps biologique, son intelligence ne se distingue pas de notre intelligence. Quand elle est en conversation avec Stelarc, en quelle mesure son identité est-elle différente de celle de Stelarc?

« Bien que nous créions toujours l'illusion du libre arbitre, dit Stelarc, nous aimerions nous penser comme des agents libres, nous aimerions sentir que nous prenons nous-mêmes des décisions qui iraient dans notre avantage, et pourtant [...] la décision que nous prenons aujourd'hui est [...] le résultat de nombreuses injonctions extérieures, de l'influence d'autrui, d'attentes institutionnelles, d'attentes sociales, de l'éducation culturelle, à cet instant, dans [...] ces mondes parallèles. »

Les performances de Stelarc anticipent les situations dans lesquelles notre corps sera connecté à d'autres corps, à la technologie et au cyberspace de nouvelles manières. Bien des comportements de notre corps en de telles situations seront automatisés et n'attireront pas notre attention. Quand l'attention ou la conscience surviendront, elles prendront des formes qui n'arrivent pas dans nos activités d'aujourd'hui.

Quand le corps de Stelarc s'étend jusqu'à son double hologrammatique, ou quand il est connecté à un autre corps et active ce corps, l'attention ne pourra être expérimentée comme l'attention d'un égo, mais comme l'attention qui se crée dans la connexion entre les corps, et s'étend tout au long de cette connexion.

QUESTIONS ET ANGOISSES

«La pratique artistique, dit Stelarc, n'est pas tant dans l'affirmation que plutôt dans l'exposition, l'ébranlement, la déconstruction. Elle crée de l'anxiété et de l'ambivalence.» Les performances de Stelarc génèrent plus d'anxiété et d'ambivalence, et plus de questions troublantes, que l'art d'artistes numériques ou de réalisateurs de films de science-fiction de nos jours.

Les expériences de Stelarc avec une troisième main, une troisième oreille, un double corporel virtuel ou une tête prothétique explorent comment ces additions apposées à un corps biologique naturel étendent et altèrent la conscience et les opérations du corps naturel. Elles mettent aussi en évidence les capacités et les insuffisances du corps biologique.

[4] Mais ces additions apposées au corps biologique naturel engendrent aussi des réductions. Fixer le troisième bras robotisé au bras droit de Stelarc contraint son bras droit biologique. Doubler son corps d'un autre corps virtuel étend et prolonge son sens de l'existence et de l'activité, et libère sa propre conscience des limites de son corps biologique, mais sape aussi son sens de l'identité. Faire de sa troisième oreille un organe accessible publiquement pour des personnes en d'autres lieux pose des problèmes de vie privée.

Notre culture, notre compréhension, est aujourd'hui déchirée entre deux mouvements conflictuels. Nos organismes sont les produits d'une longue évolution dans la nature, dans des écosystèmes où une grande biodiversité a rendu possibles les organismes de notre espèce. Mais aujourd'hui, une grande partie de l'humanité a coupé le contact avec la nature et évolue dans un environnement fabriqué par la technologie. En 2007, 50 % de l'humanité vivait dans des villes; la proportion ira en augmentant, on s'attend à ce que le nombre de mégapoles, avec des populations supérieures à 10 millions

d'habitants, double dans les quinze prochaines années. Un nombre toujours croissant de personnes vivent dans des environnements totalement fabriqués, sous des climats artificiels, la quasi-totalité de leurs contacts avec la réalité extérieure remplacée par des images issues des médias. Notre nourriture est transformée technologiquement ; une grande partie est issue de la technologie : arômes artificiels dans nos boissons, agents de conservation chimiques et arômes dans la nourriture élaborée, animaux que nous élevons pour leur viande eux-mêmes nourris chimiquement et piqués aux hormones de croissance. Bientôt bétail, porc et volaille ne seront plus du tout élevés et abattus. Au lieu de cela les biotechnologues feront pousser de la viande sans os directement à partir des cellules souches. Ne vivant plus dans la nature, nos corps sont altérés. Et nous vivons de plus en plus de technologie à nos corps, et dans ceux-ci – membres prothétiques, tendons et hanches remplacés, cœurs artificiels, foies, bientôt des nanorobots dans notre sang pour le contrôler et y détruire virus et bactéries.

D'un autre côté, la biologie et la psychologie évolutionnaires nous ont amenés à nous voir comme une espèce biologique naturelle parmi d'autres, dépendant d'un vaste et complexe écosystème biologique. Physiologie, biologie et médecine nous ont fait voir notre besoin d'exercices physiques abondants, de nourriture naturelle et non transformée ainsi que d'air pur. La reconnaissance politique de la nécessité, de l'urgence et de la volonté de protéger la diversité des espèces et le climat naturel va en grandissant.

Les performances de Stelarc nous montrent les modifications corporelles qui peuvent être faites avec les technologies déjà existantes. Lui-même expérimente le corps modifié technologiquement depuis l'intérieur. Il annonce les nouvelles formes de conscience, les nouvelles pensées et philosophies de ces corps postévolutionnaires. Car de nouvelles technologies demandent et fabriquent certains types d'humains, dotés de certains types d'adaptation et de connaissances corporelles, et dotés de certaines mentalités. Nous ressentons de l'ambivalence et de l'anxiété face à ces corps et à ces mentalités postévolutionnaires. Nous ne pouvons pas avoir d'idée claire sur la façon dont ces mentalités jugeront, et se jugeront elles-mêmes.

[3] La guerre au temps de Sun Tzu demandait et formait la force physique, l'habileté et l'endurance des hommes, de même qu'elle demandait et formait en eux le courage, la préparation à mourir, la loyauté envers leurs commandants sur le champ de bataille tout comme l'intelligence rusée. Au cours des siècles, des milliers d'hommes ont obéi avec enthousiasme à l'appel à se battre, à risquer leur vie pour n'importe quelle cause injuste et perdue d'avance, parce

qu'ils exaltaient la force physique et l'endurance, ils trouvaient exultation et plaisir suprême au combat corps à corps.

La guerre américaine contre Al-Qaïda est menée principalement par des drones automatiques munis de leur technologie de surveillance étendue et de leurs bombes « intelligentes » guidées au laser. Il y a trois ans, la U.S. Air Force était capable de faire voler douze drones en même temps ; maintenant, elle peut en faire voler plus de cinquante. 5 000 véhicules robotisés et drones sont déployés en Irak et en Afghanistan. Des contractants militaires construisent des drones sans pilote pour servir d'avions de transport, de bombardiers et d'avions de combat qui attaquent en essaims.

Les hommes qui dirigent les drones et larguent les bombes n'ont aucune expérience de pilotage ; ils sont assis devant des écrans d'ordinateur en Floride, de l'autre côté de la planète. Force physique et endurance ne leur sont pas nécessaires, avoir du courage et être prêt à mourir n'ont pas de sens pour eux. Les guerriers sont remplacés par des techniciens. Par des hommes et des femmes qui retrouvent chez eux conjoints et enfants, l'esprit comme l'organisme intoxiqués par l'excitation d'avoir incinéré des dizaines ou des milliers d'humains de l'autre côté de la planète. On se demande si on ne devrait pas craindre ces techniciens plus que les anciens guerriers.

Un effet secondaire de l'expérience des performances postévolutionnaires de Stelarc et de la pensée des corps et des mentalités futurs qu'elles présagent est que nous prenons conscience que tant de nos plaisirs viennent de notre existence en tant qu'espèce biologique naturelle. Le plaisir de sentir la chaleur du soleil estival et de marcher sous la pluie. Le plaisir de marcher sous les arbres dans les rues ou dans les forêts. Le plaisir de faire pousser des légumes dans le jardin ou des fleurs dans nos appartements. Le plaisir de passer des après-midis au zoo avec nos enfants, nos grands-parents, nos amoureux ou nos invités. Le plaisir de prendre soin des autres espèces. Aux États-Unis, les Américains partagent leur chez-soi avec 74,8 millions de chiens, 88,3 millions de chats, 16 millions d'oiseaux et 151,6 millions de poissons d'aquarium. Le plaisir et l'émerveillement, à nul autre pareils, de donner la vie et de prendre soin de nos enfants. Les couples qui, pour des raisons économiques ou professionnelles, ou même par souci rationnel de limiter le surpeuplement, choisissent de ne pas avoir d'enfants connaissent néanmoins le plaisir incomparable de veiller sur d'autres enfants, et beaucoup d'entre eux consacrent leur vie à être avec des enfants, comme les enseignants, les infirmières et le personnel des garderies.

La perspective d'un environnement futur qui serait fabriqué de part en part par la technologie, qui serait composé de corps et de mentalités modifiés

technologiquement, est un futur dans lequel nos plus profonds plaisirs seraient rendus impossibles. À leur place, Stelarc prévoit des corps qui agissent sans être immergés de nostalgie, sans être animés par le désir et l'attente, sans être mus par l'émotion.

[2] Nous ne nous sentons pas seulement ambivalents face aux performances de Stelarc et aux corps et aux mentalités qu'elles présagent. Nous regardons Stelarc, et Stelarc semble ambivalent.

D'un côté, Stelarc est fasciné par toutes les nouvelles technologies, il est tout absorbé dans l'invention de manières de s'en emparer et d'imaginer des performances à partir d'elles. Il ne se préoccupe pas des questions médicales ou politiques liées à la reconception du corps pour l'adapter à la technologie que soulèvent ses spectateurs et ses critiques. Il est plein d'énergie et de vigueur, il recherche de nouvelles formes de performance avec un enthousiasme joyeux. Comme il rit ! Il explose de rire.

[1] Aujourd'hui âgé de 63 ans, Stelarc se produit toujours nu. Il a un corps sain, musclé et hirsute. Regarder son troisième bras robotisé, son exosquelette métallique, son système nerveux externe fait d'électrodes, de fils et d'ordinateurs nous transit de curiosité, d'appréhension et d'anxiété. Regarder son corps nu et entendre son rire nous offrent le plaisir de voir un corps biologique plein d'une vitalité et d'une exubérance exceptionnelles.

CHAPITRE 15

ATTENTES

KIM TSAI

Vérité signifie voir ce qui va au-delà de la possibilité de voir, ce qu'il est intolérable de voir, ce qui va au-delà de la possibilité de penser. (Lingis, 2004, p. 199)

Faire une recherche sur les demandeurs d'asile et les réfugiés est une tâche périlleuse. En tant que chercheuse, je suis confrontée à des choix et des dilemmes, soulevant parfois plus de questions que de réponses. C'est une démarche parsemée d'embûches, qui peut nous plonger dans un puits sans fond d'inconnu et d'insaisissable. J'essaie d'apprendre à connaître ces personnes et, en essayant de rester dans une relation éthique avec l'Autre, il me faut reconnaître la partialité des vérités et la nature fragmentaire de tous ces récits. C'est seulement alors que je peux commencer à saisir d'autres mondes et à donner du sens aux vies et au vivant de l'Autre.

Faire une recherche sur les demandeurs d'asile et les réfugiés est une tâche périlleuse. En tant que chercheuse, j'écris des vies. Des vies de demandeurs d'asile et de réfugiés qui sont de part en part incarnées, sensibles et affectives. Dans l'interaction dialogique avec l'autre (étranger), je peux reconnaître la puissance de l'affect, mais pas seulement cela, je peux aussi travailler la réceptivité jusqu'à être affectée afin de (ré)agir non pas dans la peur, mais avec curiosité et réflexivité. C'est alors seulement que je peux commencer à saisir ces autres mondes et à donner du sens aux vies et au vivant de l'Autre.

Faire une recherche sur les demandeurs d'asile et les réfugiés est une tâche périlleuse. En tant que chercheuse, je m'expose à la dangereuse pente d'être touchée par ceux avec qui j'entre en contact, quand bien même imprévisible,

quand bien même déstabilisante. L'affect est une force imprévisible. L'affecte déstabilise. Et, en tant que tel, il est générateur de riches découvertes qui perturbent les certitudes auparavant acquises et bouleversent les divisions binaires habituelles. Je dois, et j'insiste, être sensible aux nouvelles formes d'interrelation et être disposée à rencontrer l'Autre dans des espaces affectifs, pleine de confiance et de reconnaissance. C'est alors seulement que je peux commencer à saisir d'autres mondes et à donner du sens aux vies et au vivant de l'Autre.

Le ciel là-haut unit tous ceux qui respirent sous son espace sans démarcation, nous unissant à tous ceux qui sont nés et seront nés sous le ciel – vous et moi [...] (Lingis, 2004, p. 97)

DANS LA DIFFÉRENCE OU PLUTÔT L'INDIFFÉRENCE

Un jour, une idée me traverse l'esprit alors que je m'entraînais. Pédalant. Mon corps et mon esprit tournaient simultanément : qu'est-ce que l'indifférence ? Selon la définition d'une vieille troisième édition du dictionnaire Collins, il s'agit de « ne pas montrer d'intérêt ou de préoccupation » (Collins English Dictionary, troisième édition, p. 788). De plus, « du latin *indifferens*, qui signifie "ne pas faire de distinction" ». Si je suis in-différente (*in-difference*), cela suggère-t-il une ouverture aux autres qui n'est pas saisie dans le sens moderne du terme ? Mes frontières sont-elles perméables, mon autosuffisance une imposture ? Ouvertes aux influences ? Suis-je in-différente dans le sens de l'acceptation de l'autre, ou de me rendre impossible à distinguer des autres ? Peut-être ainsi rendant familier le non-familier dans la relationalité, dans l'affect ? Et cela pour quel effet/affect sur mon travail de chercheur avec « l'autre », le demandeur d'asile et le réfugié, l'étrange et le non familier ?

LUZIA

Luizia est une réfugiée d'Angola. Elle me fait rire. Elle enchaîne histoire après histoire, elle me touche avec son rire contagieux. Elle me touche et fait de l'indifférence une impossibilité ; tel est le cas si par « indifférence » nous entendons « ne montrer aucune attention, aucun intérêt ». Je suis touchée, si toucher est « une invitation à repenser la relationalité et son caractère corporel, ainsi qu'un désir d'engagement concret, tangible, avec la transformation du monde » (Puig de la Bellacasa, 2009, p. 298).

Je connais Luizia depuis sept ou huit ans. Mère célibataire de quatre enfants, elle vivait au nord des Pays-Bas et suivait des cours de néerlandais quand je l'ai rencontrée pour la première fois. Je donnais un cours sur la « connaissance

de soi» que j'offrais aux femmes migrantes étrangères, cours auquel Luzia participait vraiment avec enthousiasme. D'Angola, Luzia avait déjà vécu aux Pays-Bas plusieurs années, séjournant comme tous les réfugiés d'abord dans un centre d'asile officiel, ou « le camp » comme l'appellent les habitants, jusqu'à ce qu'elle obtienne un « statut » ou un permis de résider aux Pays-Bas ; au début pour une période temporaire de cinq ans, puis de manière permanente.

Elle a tout de suite produit une forte impression sur moi, et sur les autres femmes du groupe. Son caractère volontaire et joyeux. Elle n'avait pas peur de dire ce qu'elle pensait, malgré son fort accent qui l'obligeait à répéter plusieurs fois ses phrases jusqu'à ce que moi ou quelqu'un d'autre du groupe ayons enfin saisi ce qu'elle voulait dire. Luzia avait, assurait-elle, une bonne vie en Angola, avant que « les problèmes commencent ». Lorsque d'autres femmes se plaignaient d'avoir peu d'occasions de trouver un emploi aux Pays-Bas, que leurs diplômes étaient sous-évalués et leur expérience mal reconnue, Luzia leur rappelait qu'elles devaient s'estimer heureuses d'avoir la possibilité de vivre en sécurité et en paix. Elle s'adressait particulièrement aux femmes de pays africains, en rappelant qu'elles devaient probablement, comme elle, marcher des kilomètres comme autrefois pour se procurer de l'eau et d'autres provisions. Lorsque des femmes s'exprimaient timidement sur leur crainte d'être maltraitées par les patrons néerlandais, Luzia ne manquait jamais de raconter une anecdote qui brouillait leur, notre, point de vue. Comme lorsqu'elle travaillait à un moment en tant que secrétaire et devait prendre des notes ou entendre son patron lui dicter ses tâches pour la journée, elle était assise devant son bureau, face à lui, pendant que lui, la main posée sur son revolver, parlait ou donnait des ordres. « C'est un peu différent de ce qui ça se passe ici, disait-elle en riant, si vous pensez que cela peut être difficile ici, essayez de travailler dans les mêmes conditions qu'en Angola. »

Extrait de la deuxième audition, le 4 juin 2002, entre Luzia et un fonctionnaire gouvernemental (réalisé en portugais, avec un interprète présent) :

- De qui avez-vous le plus peur ?
- Je n'ai pas eu l'occasion de les connaître. J'ai encore peur de tout le monde, de chaque nouveau visage. Je ne les connaissais pas. J'avais même peur d'aller au marché. Je ne sais pas qui ils sont. Je savais seulement que s'ils me trouvaient, ils me tueraient.
- Vous avez peur du gouvernement ?
- J'ai peur de tout le monde. Je ne sais pas s'ils sont du gouvernement ou d'autre chose.
- Avez-vous pu dire tout ce qui pourrait être important pour votre demande d'asile ?

– Oui. Je tiens simplement à ajouter que la façon dont je suis venue ici n'est certainement pas la plus idéale. S'ils n'avaient pas tué mon fils, je ne serais pas là aujourd'hui. Avec rien, sans argent, rien. Peut-être d'une façon différente, ou ailleurs. Mis à part ce que je vous ai déjà dit, il n'y a aucune autre raison pour laquelle j'ai quitté mon pays.

Luzia acceptait toutes sortes de travail disponible. Elle faisait la plupart du temps des ménages, car c'était tout ce qu'elle arrivait à décrocher, alors que beaucoup d'autres femmes migrantes refusaient de « s'abaisser » à ce type de travail. En Angola, Luzia avait occupé différents postes, tels que travailler une petite entreprise ou la diriger avec son mari, vendre des pièces automobiles et faire fonctionner une petite épicerie. Elle était entreprenante, pleine d'ambitions, mais ses compétences linguistiques la limitaient, ajoutées au stress d'élever seule une famille de quatre enfants dans un pays étranger. Son mari avait été assassiné deux ans avant son fils aîné, ce qui provoqua sa fuite de l'Angola.

Malgré son optimisme et le fait qu'elle s'était mariée deux jours avant la conversation précédente (été 2011), Luzia me confia qu'elle ne se sentait toujours pas chez elle aux Pays-Bas. « Il y a toujours une séparation entre les Néerlandais et les autres », m'avoua-t-elle mélancoliquement. Je pouvais éprouver une certaine empathie avec elle, étant moi-même une étrangère, et ses paroles faisaient écho à mes propres souvenirs d'intégration ainsi qu'aux innombrables histoires semblables que j'avais entendues lors de mon travail avec les migrants aux Pays-Bas.

Des charges affectives m'envahirent alors, s'emparant de moi, me touchant, m'attirant dans un sentiment partagé de déception, teinté d'une certaine amertume, alors que simultanément nous réalisions toutes deux l'ironie de tout cela, étant nous-mêmes mariées ou sur le point de se marier avec des hommes néerlandais. Les affects – conscients et inconscients – peuvent être « ressentis et interprétés », conscients « en tant qu'états repérables par des sentiments, mais leur production est involontaire et inconsciente. Les affects sont sans pensée », selon Brennan (2004, p. 183). De la même façon que nous ressentions mutuellement notre agitation, nous parlions vite, tendues, échangeant nos anecdotes de travail et d'intégration dans ce pays, affectant et étant affectées, nous avons ralenti, les corps moins tendus, moins raides, alors que nous médions en riant sur les expériences de Luzia avec les personnes âgées dont elle s'occupe comme aide à la personne.

Je me demande si ce type de relation, si la relationnalité dans le sens d'« être liée à l'informatique dans le dialogue et l'affectivité », est favorable à une « bonne » recherche. Si ce degré d'ouverture et de partage est nécessaire pour

apprendre à connaître l'autre et donner un sens à son monde. Qu'est-ce qui est « bon », après tout ? Je sais qu'en cherchant à connaître l'autre, au cours de ma recherche, j'ai été confrontée à des dilemmes éthiques et autres ; des dilemmes qui m'obligent à me confronter à la complexité de la recherche avec cet autre (vulnérable) ; des dilemmes qui nécessitent de braquer l'objectif sur soi (Dutta et Pal, 2010), si l'on veut éviter (ou diminuer les chances) de commettre des actes de violence par la totalisation et l'instrumentalisation.

Comme Butler (2005, p. 68-69) le souligne, j'ai appris que « si j'atteignais l'autosuffisance, ma relation à l'autre était perdue » et que le but n'est pas de « réussir un compte rendu adéquat d'une vie », mais de rester éthiquement en relation avec l'autre, en reconnaissant pleinement son opacité et sa partialité. Opacité et impartialité ; incongruité et incohérence ; complexité émergente et potentialités en développement. Quelques mots pour définir mon expérience de la recherche ; mon expérience de ce que signifie habiter de nouveaux et imprévisibles « espaces au bord de la route » (Stewart, 1996), ouverts en permettant à l'affectivité d'entrer dans ma recherche, en acceptant que celle-ci n'est pas à la recherche du « texte parfait » (*ibid.*, p. 6).

Il s'agit plutôt d'essayer de « saisir les changements qui constituent le social et de les explorer comme des changements en nous-mêmes, circulant dans nos corps, nos subjectivités, et pourtant irréductibles à l'individu, au personnel ou au psychologique » (Ticineto Clough et Halley, 2007, p. 3). Essentielles dans mon travail avec les demandeurs d'asile et les réfugiés sont l'incarnation et la notion qu'il y a plus que la cognition, plus que des explications rationnelles. Parfois, je suis déconcertée, confuse par les dires et les redires, les configurations, les cadrages et les recadrages et les récits. Je suis perdue, et être perdue me permet de reconsidérer ce que j'entends, vois, ressens, expérimente, et ainsi de voir s'il n'y a pas un autre moyen de donner du sens à tout cela, ou si je dois simplement sentir et expérimenter. Juste cela. Peut-être est-ce suffisant, sur le moment.

La recherche est une interrogation constante de soi, de ses propres normes et valeurs (culturelles), une possibilité de déceler des sensibilités dans des récits et des rencontres et d'« aborder le conflit des épistémologies – les nôtres et les leurs – et d'utiliser ce conflit pour ouvrir de façon répétée un espace dans la théorie de la culture elle-même, de sorte que nous puissions imaginer la culture comme un processus qui se constitue dans l'usage et donc susceptible d'être tendu, contradictoire, dialectique, dialogique, textuel et texturé, à la fois pratique et imaginaire, et rempli de désir » (Stewart, 1996, p. 5).

En prêtant l'oreille à des femmes comme Luzia, en écoutant leurs récits, en sentant leur bonheur, leur honte, leur joie, leur peine, leur souffrance, leur

curiosité, leur ambition, leur crainte et leur désillusion, et en surfant sur ces affects communs, je ne peux que me rappeler, encore et encore, que comme moi elles ont plus qu'une histoire. Leurs histoires sont historiques, textualisées, localisées, personnelles, subjectives, individuelles, partagées et collectives. Est-ce mon devoir de donner un sens à tout cela, ou d'apporter du sens à leurs expériences, pour elles, pour moi, pour mon lecteur? Ou en « écrivant une recherche » et « écrivant des vies » suis-je le poète (Rasberry, 2001, p. 9), l'ethnographe, le chercheur, chargé de (re)présenter l'autre culturellement différent, traduisant son monde inconnu en quelque chose de familier et moins exotique, ou suis-je un producteur d'encore une histoire de plus, cette fois collaborative, coopérative et dialogique (Tyler, 1986, p. 126)?

L'ethnographie est une question d'évocation : « L'évocation n'est ni présentation ni représentation. Elle ne présente pas d'objets et n'en représente aucun, toutefois elle rend accessible, à travers l'absence, ce qui peut être conçu mais non présenté. Elle est donc au-delà de la vérité et immune au jugement de la performance. Elle dépasse la séparation du sensible et de l'intelligible, de la forme et du contenu, du moi et de l'autre, du langage et du monde » (Tyler, 1986, p. 123). Comment donc évoquer l'affect? Comment décrire les sentiments et les sensations qui surgissent lors des rencontres avec l'autre réfugié, dans des moments de partage inconscient, ou d'expressions conscientes de joie ou de tristesse? Si les mots sont ce dont nous disposons, comment pourraient-ils suffire pour expliquer l'inexplicable? Ou pour montrer la façon dont les affects surgissent entre les corps, et vibrent et se répercutent dans notre existence même, parfois sans que nous sachions ni comprenions ce qui se passe? L'affect ne peut être mis en mots ou capturé dans la langue de manière adéquate. Sa nature est telle qu'il « n'absorbe pas seulement les impulsions ou les stimulations discrètes; il intègre des contextes [...] » (Massumi, 2002, p. 30).

Dans un appel à paraître objectif, ou à améliorer la nature soi-disant scientifique de notre recherche, il n'est pas inhabituel de vouloir exclure l'affect, ou le phénomène d'être affecté par nos informateurs. La revendication d'être des individus autosuffisants a beaucoup de force, et cela peut être douloureux d'admettre notre propre perméabilité, ou affectabilité, si évident que cela puisse paraître. Ma recherche ne s'est pas déroulée sans m'affecter. Ceux avec qui je suis en contact quotidiennement, leurs récits, leurs histoires, leurs maisons, leurs entourages, leurs amis et voisins, et les organisations qui travaillent avec eux certainement me touchent, en particulier dans ma lutte et mon désir de donner du sens à tout cela.

Les incohérences et les ambiguïtés qui font obstacle à ma recherche sont d'autant plus complexes qu'elles traversent les cultures et concernent des groupes vulnérables tels que les demandeurs d'asile et les réfugiés. Apprendre à connaître des femmes comme Luzia m'a souvent rendue perplexe sur ce que chacun de nous est capable de connaître et sur les moyens méthodologiques qui me sont disponibles en tant que chercheuse pour recueillir des récits de vies et écrire ces vies d'une manière qui ait du sens.

Dans mon (en)quête, la vérité est restée illusoire, comme je découvrais qu'il y avait plusieurs vérités et de nombreuses façons de rendre compte des événements passés, de présenter des fabulations et des imaginations, de raconter et raconter encore des expériences. Ceux à qui nous demandons de se souvenir doivent parfois déterrer le passé, comme s'il résidait encore en eux, refusant de faire surface, ou alors surgissant dans les moments les plus inopportuns, comme lorsqu'on se souvient d'un événement passé par l'apparition soudaine d'une odeur familière ou d'une sensation physique déjà éprouvée.

Stewart évoque les brèches ouvertes par l'affectivité comme « des espaces narratifs qui interrompent la recherche de l'essence des choses et la conclusion rapide au moyen d'une poétique d'ajournement et de déplacement, un retranchement méditatif dans la particularité des formes locales et des épistémologies, un séjour dans et à propos d'une poétique culturelle liée à un lieu et un temps remplis de désir palpable » (1996, p. 3-4). À l'instar de Stewart, mon objectif de recherche est d'imaginer ces espaces, de leur permettre de surgir tout en évitant la totalisation des « objets » et des « essences » (Stewart, 2007, p. 4), et sans la violence de notre façon extrême de rendre autre à laquelle Butler (2005, p. 41) fait allusion.

« La façon dont vous vous sentez est étroitement liée à votre environnement, et aux autres. S'ils sont ouverts ou non, s'ils vous font de la place ou non », expliquait Luzia. « Les Néerlandais essaient de t'atteindre, de tuer ton esprit avec les petites choses qu'ils disent ou font. Pas avec des armes comme en Angola ; c'est subtil ici. Un poignardage émotionnel, si tu préfères. » J'écoutais Luzia se remémorer les nombreuses fois où elle avait l'impression de se sentir idiote ou inutile quand elle était au service des personnes âgées, fragiles et malades, dans des établissements de soin. Consciemment ou inconsciemment, les actions et les mots des collègues blessent. Pendant la pause-café, si elle avait la chance d'être invitée à s'asseoir avec le groupe présent, il lui arrivait que quelqu'un lui pose une question qui à ses yeux était dégradante, inutile ou révélait une profonde ignorance. La question de savoir si un Africain sait ce qu'est du café, s'ils ont des routes en Angola, ou si elle sait ce que sont des œufs, provoquait chez elle un hautain « kaw, kaw, kaw », semblable au fort

pépiement d'un grand oiseau, qui exprimait non seulement un rire qui cachait en réalité sa douleur, mais qui était avant tout destiné à faire sentir à la personne qui avait posé la question l'idiotie de sa demande. Luzia reconnaît que même si elle rit très fort la plupart du temps («kaw, kaw, kaw» retranscrit de la manière la plus fidèle le son de son rire), il lui arrive aussi de s'énerver et de répliquer.

Un jour quelqu'un m'a demandé si je savais ce qu'était du café, si nous le buvions assis ensemble en Afrique, je lui ai demandé en retour si elle savait conduire une voiture. La femme ne saisissait pas, elle semblait confuse et m'a demandé pourquoi je voulais savoir ça. Puis elle m'a répondu qu'elle ne savait pas conduire. J'ai dit que c'était bien ce que je pensais, et que c'était juste pour prouver combien elle était stupide. Au moins quand tu sais conduire une voiture, tu ne regardes pas seulement ce qui est devant toi, tu dois également regarder sur les côtés pour repérer ce qui t'entoure. Être un peu au courant d'autres choses, pas seulement ce qui est en face. Mais les gens stupides ne regardent que dans une direction, généralement vers le bas, à leurs pieds, leur petit monde. Ils ne sont pas intéressés par le reste. Puis j'ai ajouté que quand j'étais enfant, nous utilisions les grains de café comme des billes, en jouant avec dans les rues, en les frappant avec le pied comme des pierres. J'ai dit que je venais d'Angola, l'un des nombreux pays d'Afrique qui, soit dit en passant, est le continent du café, tout comme l'Amérique du Sud. Nous sommes nés au milieu des grains de café. Elle s'est plainte au patron du fait de l'avoir traitée de stupide. Mais elle ne m'a plus posé de questions.

Luzia a tant de récits intéressants qu'il est difficile de ne pas perdre le fil. Il y a presque toujours de l'humour, de l'ironie, du sarcasme dans ses récits. On dirait que beaucoup d'événements lui arrivent qui méritent d'être racontés, ou alors c'est juste qu'elle possède le don de raconter une bonne histoire. Ses métaphores sont poétiques, ses comparaisons émouvantes, ses souvenirs sensibles et excessifs, et ses textes éloquents. Elle paraît honnête, authentique, même dans son tumulte d'amours et de désamours qui, elle le concède, rend sa vie intéressante mais loin d'être facile. Elle travaille beaucoup, dans des établissements de soin, en contrat à durée déterminée, pour s'occuper de personnes âgées néerlandaises qui ne peuvent pas vivre de manière indépendante. Luzia aime son travail, le sentiment d'être utile pour les autres est important pour elle, ainsi que l'idée de gagner son propre argent. Les difficultés rencontrées avec d'autres membres du personnel de soins font partie intégrante du travail, même si :

[...] ils essaient de vous tuer à petit feu, comme si vous n'étiez rien, avec leurs questions et commentaires, comme si vous ne saviez rien ou ne pouviez rien faire. C'est la raison pour laquelle je ne me sens pas chez moi ici. Le plus important est de garder sa dignité, une certaine estime de soi et que les gens

sachent vous apprécier à votre juste valeur. Mais c'est ce qui est le plus difficile ici. Personne ne sait ce que je vaudrais ici. En Angola, je suis issue d'une famille connue, très respectée. Donc, quand je donnais mon nom, les gens me connaissaient, ils savaient ce que j'avais étudié, ce qu'était mon travail. Ici personne n'est au courant. Au travail, je leur ai annoncé que c'est seulement parce que je suis arrivée ici alors que j'avais plus de trente ans et que j'ai dû apprendre une toute nouvelle langue que je me suis retrouvée à faire ce travail. Pensez-vous que je serais en train de nettoyer la merde des autres et de plonger mes mains dans leurs toilettes si j'étais en Angola en ce moment? Bien sûr que non. C'est juste qu'ici personne ne sait, tout le monde s'en moque.

TATIANA

Vous respecter, c'est reconnaître et admettre celui que vous êtes, celui que vous affirmez être. En pratique, pour respecter un enfant, un étranger, un sans-abri, un délinquant il faut l'écouter raconter son histoire. (Lingis, 2007, p. 74)

1. Reconnaître ou re-connaître :

Percevoir (une personne, une créature ou une chose) comme le même que ou appartenant à la même classe que quelque chose de vu ou connu précédemment ; connaître à nouveau. Accepter ou être conscient de ; reconnaître formellement le statut ou la légalité de (un gouvernement, un représentant accrédité) ; montrer son approbation ou son appréciation de (quelque chose de bon ou d'agréable). Du latin *recognoscere* « reconnaître/savoir à nouveau » (Concise Oxford Dictionary, 2001, p. 1196).

L'écoute, selon Lingis, est un moyen de montrer à l'Autre du respect. C'est un moyen de donner de la reconnaissance à l'Autre et d'affirmer son existence. La recherche est aussi une question d'écoute ; de reconnaissance et de syntonie avec l'Autre. Je m'efforce d'éviter d'instrumentaliser l'écoute au profit de la recherche, en essayant de ne pas être une « proxénète des pauvres », vivant de la misère des marginalisés (Veissière, 2010, p. 29 ; Diversi et Finley, 2010, p. 15), en se mêlant des vies, glanant l'information ici et là, racontant leurs histoires à un public universitaire qui s'est octroyé un « privilège différentiel » (Diversi et Finley, 2010, p. 14). Ce n'est pas simple. Il n'est pas facile de savoir comment relayer l'histoire de l'Autre tout en reconnaissant que « les expériences du sujet sont transformées en représentations textuelles qui ne sont que des substituts de l'expérience réelle qui est décrite et analysée » (Denzin, cité dans Ellis et Flaherty, 1992, p. 20).

Alors, écrire une histoire (de vie) comme une représentation poétique est un choix. Un choix pour présenter la ou les histoires d'un réfugié dans un autre type d'espace. Un espace qui essaie d'éviter une appropriation indue de la voix de l'Autre (Spivak, 1988, p. 74). Comme avec toutes les formes de représentation, cela reste problématique, c'est encore une autre forme de mise en scène. Comme le dit Richardson : « Peu importe la façon dont nous mettons en scène le texte, nous – les auteurs – faisons la mise en scène. En parlant des gens que nous étudions, nous parlons aussi pour eux. En inscrivant leur vie, nous accordons du sens et promulguons des valeurs » (Richardson, 1992, p. 131). De par leur nature même, les histoires sont des récits incomplets que nous pouvons utiliser comme points d'ancrage pour définir nos identités et revoir nos expériences afin de leur donner un sens. « Notre histoire n'est pas une chronique de nos vies; beaucoup est laissé de côté: la continuité et la régularité de la vie ordinaire, des événements qui nous ont laissés indifférents. Des pans entiers de nos existences peuvent nous apparaître comme de simples distractions ou des moments où rien ne s'est vraiment passé » (Lingis, 2007, p. 53). Voici l'histoire que Tatiana a choisi de me raconter au cours d'une occasion particulière en 2010.

Mon histoire

Je m'appelle Tatiana

Je suis née et j'ai grandi au Kazakhstan [...] d'une petite famille.

Je suis enfant unique.

Au Kazakhstan, j'ai fait des études d'économie,

À l'université,

Et de comptabilité.

Et... j'ai travaillé pour le ministère du Pétrole

Plus tard en tant que chef du département financier.

En 1997, nous avons fui

Le Kazakhstan

Pour un pays étrange...

Langue étrange,

Culture étrange...

Habitudes étranges.

Mais nous avons dû... communiquer.

Nous avons d'abord parlé anglais dans le centre d'asile.

Nous ne pouvions pas aller à l'école.

(Liste d'attente, liste d'attente.)

Travailler dans le centre d'asile – j'ai trouvé un emploi relativement vite.

Garderie, cantine, bureau de placement pendant six ans, je dressais des listes et recherchais des travailleurs
Et je faisais un peu de comptabilité.

Oui, je l'ai fait avec plaisir. Et mon mari a obtenu un emploi dans le centre aussi.

Nous étions heureux – au centre, vous n'êtes pas autorisé à en faire
Trop.

Pas de travail... pas d'étude.

Beaucoup de gens de pays différents, de nationalités différentes, de croyances différentes.

Tous les réfugiés, une même grande famille.

Nous fêtions ensemble

Noël, le Nouvel An russe, l'Aïd islamique (ou fin du ramadan).

Tous les réfugiés, une même grande famille.

Nous fêtions ensemble.

Nous étions heureux – au centre, vous n'êtes pas autorisé à en faire
Trop.

Période difficile, tout était incertain.

Crainte, peur de sortir.

Pas de papiers.

Pas d'identité,

Pas de carte d'identité,

Pas de papiers d'identité.

Vivions légalement.

J'avais l'impression que nous étions des illégaux.

Tout le monde a peur.

Les fonctionnaires aussi, peur du ministre.

Aucune décision.

D'abord mon mari a obtenu un

Permis de séjour en 2000. Temporairement,

Jusqu'en 2003, puis il a demandé une prolongation,

Qu'il a obtenue.

Enfin – en 2007.

Pendant toutes ces quatre années, il n'avait

Pas de papiers,

Pas d'identité,

Pas de carte d'identité,

Pas de papiers d'identité,

Nous avons téléphoné au Ministère et posé des questions

MAIS

Personne ne savait ce dont il avait besoin.

Période vraiment déprimante,

Période vraiment déprimante.

Commentaires négatifs à la télévision.

L'ambiance avait changé.

Tout était négatif, même le personnel était désagréable.

J'ai quitté mon travail à cause de cela et je suis

(Restée à la maison).

Nous avons vécu dans l'insécurité pendant

DIX ANS.

Nous avons PERDU notre personnalité.

Nous n'osions rien faire, même pas poser des questions...

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre, attendre.)

(Nous arrêtions de compter.....)

Heureusement, il y avait d'autres personnes.

Elles voulaient vraiment nous venir en aide et

nous soutenir.

Grâce à

Elles

Nous pouvions vivre et

ÊTRE.

En 2007

*Cela fait 10 ans,
Cela fait 10 ans,
Cela fait 10 ans,
Cela fait 10 ans.*

Après notre arrivée aux Pays-Bas,

Nous avons finalement obtenu un permis de séjour

(Grâce à l’amnistie générale pour les demandeurs d’asile).

Nous étions TRÈS HEUREUX.

FINALEMENT NOUS AVIONS UNE CERTAINE SÉCURITÉ.

Nos enfants pouvaient étudier et nous pouvions travailler. J’ai toujours apprécié

Mon travail en tant qu’économiste,

Je voulais donc travailler en tant que telle.

Si longtemps rien, beaucoup à apprendre pour rechercher
de Nouvelles études.

Mais personne ne pouvait m’aider.

Je ne pouvais être aidée nulle part.

FINALEMENT, j’ai fait un MBA – quatre modules réussis – deux examens
échoués.

J’aurais dû me rabattre sur des études plus faciles,

Avec le recul. .lucer el cevA

Des études plus faciles.

Mon mari réparait des voitures cassées dans un garage au Kazakhstan.

Avec plaisir,

Il voulait faire ce travail ici aussi.

Il a trouvé un lieu de stage et après cela,

Travailler.

Ses passe-temps sont l’art et la peinture à l’aérographe, la peinture à
L’aérographe.

Notre fils aîné fait maintenant médecine à l’université.

Notre plus jeune fils est dans le groupe des cinq ans à la maternelle.

J’ai entamé une recherche d’emploi;

Pendant un an et demi, j’ai envoyé une à deux lettres

Par semaine,

Mais ma candidature était continuellement rejetée.

J’ai cherché de l’aide dans différentes organisations MAIS IL N’Y EN AVAIT
PAS.

Malgré, malgré, malgré TOUT CELA,

J'espère trouver du travail.

J'essaie d'être

+++++++ POSITIVE. ++++++++

Et quand les fonctionnaires disent que je suis trop vieille pour décrocher un emploi honorable (parce que c'est ce qu'ils disent – vous savez),

Je dis

C'est du n'importe quoi.

Conseil numéro un :

Apprendre la langue et essayer de parler le plus possible.

Conseil numéro deux :

NE JAMAIS ABANDONNER.

Conseil numéro trois :

Ne pas oublier qui vous êtes et

d'où vous venez.

Conseil numéro quatre :

Vous pouvez faire plus que vous ne pensez (même si on vous affirme le contraire).

(C'est ce que je dirais aux autres dans la même situation que nous.)

Je connais Tatiana depuis 2006. Elle habitait alors à l'extrême nord des Pays-Bas, près de la frontière avec l'Allemagne. Mais plus aujourd'hui. Elle a déménagé l'année dernière avec son mari et son fils cadet dans un endroit plus central, où elle et son mari ont tous deux trouvé du travail. Winschoten, la petite ville du nord, manque encore à leur fils, surtout ses camarades de classe.

Au cours de l'une de nos dernières rencontres, Tatiana était calme et parlait en même temps qu'elle préparait à son fils un sandwich pour le déjeuner. Elle est de toute évidence fière de ses réussites à l'école, et fière des peintures à l'aérographe de son mari. Elle me conduit à l'étage pour voir ses œuvres. L'espace, auquel on accède par une petite échelle, est confiné et encombré. Tatiana ne peut cacher sa fierté quand elle me raconte que son mari a appris par lui-même à peindre à l'aérographe et a déjà gagné des prix ici et là. Je lui confesse que je n'avais jamais entendu parler de cette technique auparavant, et je suis réellement surprise par la qualité de ses œuvres. Ses tableaux sont variés, allant des portraits à des paysages de jungle ou de forêt, en passant par des animaux et des natures mortes. Réalistes, lumineux, parfois flamboyants. Il fait également des peintures murales, ajoute-t-elle.

L'ambiance change au moment où elle me confie que le conseil local est venu fureter dans leur vie, en questionnant sur les intentions réelles de son mari concernant ses peintures. « Est-ce qu'il possède une entreprise ? », « est-ce qu'il les vend, à qui et pour combien ? », « sont-ils au courant que ni l'un ni

l'autre ne sont autorisés à gagner de l'argent puisqu'ils vivent de prestations sociales? », etc.

Ses mots provoquent chez moi une vive colère et un tremblement d'incrédulité. Je n'arrive pas à comprendre parfois ce que ces fonctionnaires font de leur (misérable) temps. N'ont-ils rien de mieux à faire, je me dis, que d'aller embêter des honnêtes gens qui n'ont en outre pas suffisamment de quoi se nourrir, et qui font aussi leur possible pour sortir du piège de la pauvreté, obtenir un travail décent et faire quelque chose de leurs vies?

Un soupçon d'énergie survient dans la conversation, lorsque nous trouvons un terrain commun et de la sympathie l'une pour l'autre. Nous entrons en connexion et nos voix s'élèvent quand nous nous rejoignons autour d'un flot de plaintes et d'une explosion d'histoires familiales qui s'étirent comme des bouffées de fumée noire. Comme le soutient Stewart, la vie « puise son énergie dans une rythmique de flot et d'arrêt. Les natures mortes (*still lifes*) en ponctuent le sens » (Stewart, 2007, p. 19). Comme si, venant de nulle part, « les choses s'illuminent – des petits mots, de mauvaises pulsions, les événements prennent vie avec une certaine charge » (Stewart, 2007, p. 68), et notre contrôle sur ces forces est minime. Nous sommes animées, nous nous échauffons, le calme disparaît, et réapparaît après une salve de puissantes interconnectivités et nous reprend encore. Les bouffées noires deviennent blanches et la paix est restaurée. Nous retrouvons notre raison et espérons comprendre la situation et nos expériences. Nous restons connectées; nos états affectifs restent liés, mais cette fois nous sommes contemplatives et nous nous regardons pour retrouver réconfort et assurance.

Je réfléchis très souvent à la manière selon laquelle la recherche modifie tous ceux qui y sont impliqués; comment ces histoires ont le pouvoir de nous affecter, un peu mais d'une façon significative. Faire de la recherche, écrire et réécrire des vies, d'autrui mais aussi la mienne, place mes propres préjugés clairement en première ligne; préjugés sur les organisations et les institutions, mais aussi sur les réfugiés, les demandeurs d'asile, les étrangers et les chômeurs, pour ne citer que quelques-unes des catégories les plus courantes pour distinguer un groupe d'un autre. Parfois, mes idées préconçues sur la vie des participants à ma recherche sont renversées, violemment mises à l'épreuve et réfutées avec véhémence. Sands et Krumer-Nevo affirment que choquer l'intervieweur est l'une des stratégies des interviewés pour « résister à être transformés en autre » (2006, p. 950).

Certes, les moments où j'ai été choquée, prise de tremblements et d'incrédulité, me retirant dans un mutisme ou dans la contemplation, ont aussi été des moments où les « attentes implicites sont perturbées » (Sands et

Krumer-Nevo, 2006, p. 952). Étrange est aussi le sentiment de culpabilité qui peut m'emporter en tant que chercheuse, alors que je m'engage dans des discussions avec des informateurs, en notant alors même que je me délecte des histoires que l'on me raconte, tout en étant parfois aussi écœurée par leur contenu, ou désorientée, ou frustrée, ou révoltée.

Écrire des histoires sous forme de poésie est une entreprise affective. Cela réactive la mémoire et met en avant les potentialités affectives. Je peux imaginer de nouveau la scène, avec un accent particulier sur la palette existante de sentiments, d'émotions et d'affects. Le texte n'est pas « nettoyé » (Richardson, 1992, p. 131), il esquive le « désir habituel [du chercheur] de décontaminer le "sens", la nécessité d'exiger que les constructions visuelles et verbales donnent du sens jusqu'au moindre détail, la volonté d'obtenir l'essentiel, rassembler les objets d'analyse dans un ordre des choses » (Stewart, 1996, p. 26). Le texte est tel qu'il est. La rencontre était telle qu'elle était. Peut-être qu'il n'y a pas d'« essence », mais juste un réseau de dire et de redire, et une spirale d'intensités, interrompue par des moments d'immobilité et de silence. Comme l'explique Richardson : « Je cherche des formes grâce auxquelles la sociologie peut être un discours effectif et affectif, une pratique non aliénante » (Richardson, 1992, p. 136). C'est aussi ce que j'essaie d'accomplir, en toute modestie.

ALAA

Ainsi, les émotions ne déchargent pas seulement leurs forces sur l'environnement extérieur; l'extérieur est aussi la source de leurs forces. La rage ne vient pas d'une exaspération de l'organisme lui-même; l'amour ne dérive pas uniquement de besoins et de désirs intérieurs. Des forces extérieures surgissent en nous et sont à l'origine de notre rage et de notre amour. (Lingis, 1998, p. 122)

Quelles sont ces « forces extérieures » qui sont à l'origine de nos systèmes affectifs et pour quelle raison un grand nombre de fonctionnaires qui travaillent avec des immigrants et des demandeurs d'asile ou avec des réfugiés semblent-ils fermés, non affectés, ou du moins pas d'une manière qui laisse place à l'attention et à la compassion, voire à l'amour ? Selon une femme qui travaille pour l'administration, le gouvernement pratique une politique intentionnelle de « démotivation » : autrement dit, il ferait consciemment en sorte que la vie des demandeurs d'asile devienne insupportable, afin que le plus grand nombre possible opte pour le retour volontaire. J'ai souvent entendu les mêmes propos de la bouche de ceux qui travaillent au ministère des Affaires étrangères et qui traitent des demandes d'asile, ainsi que d'anciens employés. Un employé de

l'organisation chargée du retour des migrants dans leur pays d'origine m'a confié que depuis bien longtemps il n'était plus affecté par les récits de demandeurs d'asile: « S'ils menacent de se suicider dans les jours qui viennent, je leur réponds simplement – allez-y, faites, mais n'essayez pas de me faire chanter avec vos menaces. » Il m'a avoué son scepticisme concernant leur sort, rétorquant que de toute façon, leur vie est meilleure ici que là-bas, quel que soit le traitement qu'ils reçoivent aux Pays-Bas. « Ils sont en sécurité, ils ont de l'argent de poche et un toit sur la tête. » Il a précisé que de toute façon, il ne faisait que « mettre en œuvre la politique des politiciens et des décideurs », et que ce n'était donc pas de sa faute si la majorité des demandes d'asile étaient rejetées. Il fait « juste son travail ». Ni plus ni moins.

Le processus de création de sens a plusieurs niveaux, je m'en suis rendu compte, et il est probable que les fonctionnaires donnent du sens à leurs relations avec les réfugiés et les demandeurs d'asile d'autres façons. Ils rationalisent leur travail et trouvent un sens dans les politiques qu'ils doivent mettre en œuvre. Après avoir travaillé avec des professionnels en lien avec des migrants (donc de l'autre côté de la barrière), il est évident pour moi que l'affect joue également un rôle de façon significative; façon qui les lie aux choix politiques et aux décisions, et qui les pousse à collectivement ne pas se sentir concernés. Cela ne veut pas dire que tous les fonctionnaires le sont, mais que, selon mon expérience, beaucoup s'enferment (apprennent à s'enfermer), simplifient les choix auxquels ils font face et évitent les dilemmes (moraux et autres). Peut-être que ne pas le faire mènerait, mène en fait, à une sorte de schizophrénie professionnelle.

Comme beaucoup de demandeurs d'asile et de réfugiés que je connais depuis des années, Sayed, un réfugié d'Irak, a souvent déclaré qu'« ils ne font que leur travail. C'est un travail pour eux. Qui nous sommes vraiment ne les concerne pas, ils ne veulent pas nous connaître. Ils font juste leur travail, et à cinq heures, ils peuvent rentrer chez eux et nous oublier. » Comme Luzia, Sayed et d'autres reconnaissent un manque implicite de souci de l'autre chez bon nombre de ceux qui travaillent dans des institutions spécifiquement impliquées avec des gens comme eux.

Selon Hadi, un jeune demandeur d'asile d'Afghanistan :

Certains d'entre eux [les travailleurs] sont bien, certains ça va, et certains sont vraiment mauvais. Quand il y a quelque chose qui ne va pas, ils vous donnent un pansement ou vous disent de prendre du paracétamol. Ils ne traiteraient pas leurs propres enfants comme ça, alors pourquoi nous traitent-ils comme si nous n'étions rien ? Quand je vivais dans un endroit spécial pour jeunes demandeurs d'asile, plusieurs fois nous avons reçu du pain rassis. J'étais en conflit avec le personnel. Je leur demandais s'ils mangeraient ça eux-mêmes ou le donneraient

à leurs propres familles. Ce n'est pas comme s'ils payaient avec leur argent. Ils pensent que ce n'est pas grave parce que nous venons de pays pauvres. Ils imaginent que nous sommes habitués à manger des ordures, ils pensent ainsi pouvoir nous donner n'importe quoi. Il y a deux types de travailleurs. Le vrai bon qui vous écoute et qui vient pour discuter. Il rentre chez lui la nuit et pense à comment il peut nous venir en aide, mais après quelques années, il est trop stressé et ne peut plus travailler. Puis il y a celui qui vient juste au travail, fait son boulot, suit les règles, puis rentre à la maison. Il ne nous voit pas comme des êtres humains. Mais celui-là reste d'habitude longtemps. Ce genre-là ne part jamais. Ce qui est dur aussi c'est qu'ils changent continuellement et vous ne savez jamais où vous en êtes. Un jour, celui-ci est votre conseiller et demain c'en est un autre. J'ai eu au moins cinq tuteurs différents en trois ans. Comment pouvez-vous apprendre à connaître quelqu'un comme ça ?

Les mandats changent, les postes changent, les responsabilités changent assez souvent. Beaucoup de fonctionnaires sont aujourd'hui chargés des questions d'intégration et demain de la jeunesse et de l'éducation ou d'un autre domaine politique qu'ils ont ou non choisi eux-mêmes. Ils ont à peine le temps de se pencher sur leurs «dossiers» que d'autres viennent s'accumuler. Les réorganisations sont si abondantes que plusieurs fonctionnaires d'un conseil municipal m'ont dit : «C'est notre cinquième réorganisation en deux ans. Nous disons juste "oui, oui", nous écoutons nos dirigeants, puis nous faisons ce que nous avons toujours fait. Les positions changent, mais rien ne change vraiment dans notre façon de travailler.» Les travailleurs sont fatigués des réorganisations et les réfugiés perdent la trace des contacts qu'ils ont, ou qu'ils ont eus, au conseil municipal, au bureau des allocations ou à l'agence gouvernementale pour l'emploi. Les politiques changent au gré du vent dans certains cas, et ce qui était autrefois une priorité ou un groupe cible à prioriser devient comme la cinquième roue du carrosse pour le fonctionnaire ; autrement dit, un groupe qui ne disparaîtra pas, mais qui ne fera plus l'objet d'une attention particulière. Souvent, cela arrive aux plus marginalisés, comme les réfugiés, auprès desquels une aide efficace demande du temps, donc de l'argent. Les conseils et autres se concentrent sur les groupes qu'ils peuvent atteindre plus facilement et auprès desquels les chances de succès sont plus grandes. D'autres sont laissés pour compte.

Et dans d'autres cas encore, le problème n'est pas la rapidité du changement, mais le contraire. Parfois, les gens restent pendant des années au même poste, gèrent les mêmes dossiers. Trop longtemps. Incapables de s'adapter aux temps qui changent, ou de modifier leur point de vue, certains fonctionnaires se retrouvent coincés dans un certain mode de travail, et ne peuvent plus en sortir. Les vieux schémas deviennent constants, les anciennes expériences deviennent la norme pour agir dans le présent comme dans le futur, et

l'accordage à de nouvelles situations et à de nouvelles personnes est presque impossible. Au sein d'un conseil municipal où j'ai pu travailler, il était facile de distinguer deux types de gestionnaires de situations, comme l'affirmait Hadi. Celui qui littéralement « pleurait avec le client » et que l'on pouvait retrouver en fin de journée « en train de faire la vaisselle à la maison du client » (selon le directeur du Département des services sociaux de Groningue), et celui qui « n'écoute jamais, qui sait mieux que tout le monde et qui, tout en traitant les clients comme des arnaqueurs, applique les règles et les procédures avec rigueur, convaincu que ce n'est pas la raison pour laquelle vous faites quelque chose qui compte, mais comment vous le faites ».

Un responsable politique des affaires locales m'a avoué, en réfléchissant sur la façon dont ses collègues mettent effectivement en œuvre la politique, que « cela leur était égal. Ils savent ce que représente une semaine ou deux d'attente pour un réfugié – qui a l'habitude d'attendre de toute façon – et ne s'attendent pas à mieux. Une journée ou une semaine ici ou là n'a pas d'importance. » Hans a remarqué que ses collègues mettent en avant la nature formelle de ce qu'ils font et ne veulent pas s'impliquer. Tout est question de procédures, de protocoles et de faire les choses correctement. Il est plus facile de ne pas essayer de voir la situation dans son ensemble, car cela ne fait que compliquer les choses, et garder une distance est considéré comme une nécessité absolue afin de ne pas être entraîné dans la vie et les problèmes personnels des clients réfugiés. Il existe toujours un groupe de personnes ou une organisation sur laquelle on peut compter pour aider « ces gens » ; c'est un exemple typique où trop de cuisiniers gâte la sauce, sans vraiment savoir (ou se soucier) du nombre, s'il y en a, de cuisiniers qui ont effectivement commencé à cuisiner.

Massumi, mettant en équivalence affect et « intensité », note que « s'en tenir aux faits dilue l'intensité » (Massumi, 2002, p. 25). Là où l'intensité est considérée comme autonome, précédant la perception consciente, le niveau d'intensité dépend en partie de « l'attente qui dépend du positionnement conscient de soi sur un axe de continuité narrative ». La factualité, et de par là même l'objectivité, atténuée. Les effets sont modifiés lorsque les récits sont continus, dans le sens où ils apparaissent linéaires et logiques, et lorsque les histoires sont objectivées ou vidées de contenu émotionnel. Selon Massumi, « l'intensité semblerait associée aux processus non linéaires : résonance et écho qui suspendent momentanément la progression linéaire du présent de la narration du passé au futur. L'intensité est qualifiable comme un état émotionnel, et l'état est statique – du bruit temporel et narratif. C'est un état de suspens et potentiellement de perturbation » (*ibid.*, p. 26).

Il est possible que ce qui arrive avec beaucoup de fonctionnaires (lisez tuteurs, gardiens, agents de prestations) que je rencontre est qu'ils construisent et utilisent des récits fonctionnels, et ont peur de tout excès, ou toute perturbation, ou encore toute déconnexion d'avec la convention. Massumi soutient que l'affect s'échappe et relâche du potentiel. Son potentiel est d'interagir, et d'influencer et être influencé. Il est alors capté. Les émotions sont une expression de cette captation dans sa forme la plus intense et la plus contractée, mais l'affect lui-même reste autonome dans sa résonance et dans sa capacité à envelopper les contextes émergents et les volontés. L'affect mène les sens à se heurter les uns aux autres de façon transformative, d'une manière qui crée localement un sentiment de vivacité et de devenir. Peut-être parce que l'affect est indéterminé, parce qu'il déplace les sensations et qu'il est inassimilable, il change les règles et nous inflige l'inexplicable, il désoriente ; peut-être que s'en tenir aux faits est le choix habituel de certains fonctionnaires, où l'habitude est « une autorégulation acquise et automatique » (*ibid.*, p. 11). Toutefois, le danger dans cela est un univers « sans potentiel, de la pure entropie, la mort » (*ibid.*, p. 35).

J'ai pu voir comment les avocats, les fonctionnaires et les gestionnaires de cas, mais aussi les enseignants, les psychologues et les travailleurs de santé, dépourvus d'affects (peut-être affectivement morts) traitent les réfugiés et les demandeurs d'asile. Au nom du « professionnalisme » la plupart du temps, ils se montrent parfois trop honnêtes sur leur contre-volonté à « être trop impliqués » ou « aspirés » dans la vie intime de l'Autre. « Avant que vous ne vous en rendiez compte, ils vous demanderont de leur prêter de l'argent ou de garder leurs enfants », me confie un travailleur, « c'est pourquoi il est important de garder vos distances. »

Je me souviens d'un événement avec Alaa, et d'une visite chez le médecin au centre des demandeurs d'asile où il vivait auparavant. Alaa a déjà rendu visite au médecin plusieurs fois. On lui a prescrit plusieurs crèmes, lotions et antibiotiques différents. Maintenant, il est envoyé vers un spécialiste, mais le rendez-vous avec le dermatologue n'est que dans cinq semaines. Alaa ne peut pas attendre aussi longtemps. « Si je suis mis à la rue, que vais-je faire alors ? Je ne pourrai pas voir de médecin, peut-être qu'ils ne pourront pas me guérir, peut-être même qu'il sera trop tard. » « Ici, ils s'en fichent, ils disent juste "attendez, attendez". » « En Irak, c'est mieux. Vous n'avez pas besoin de généraliste, il vous suffit d'aller directement chez le spécialiste et ils s'occupent de vous. » « Ici, quelqu'un m'a suggéré de demander un second avis. Ils ne vous disent pas ici que c'est possible. Ils ne nous disent rien. Ils ne veulent pas que nous sachions ces choses. Ici, tu dois défendre ta cause, mais personne ici ne connaît ses droits. » Alaa me montre ses papiers, les deux différents comptes

rendus du médecin, celui du mois de mai et celui du mois d'août. Le diagnostic est la gale ou l'eczéma. Selon le diagnostic, le médecin n'est pas sûr de ce qu'il a exactement. Apparemment, d'autres personnes dans le centre d'asile présenteraient les mêmes symptômes, peut-être causés par les mites. Alaa a reçu de la crème et une nouvelle literie, mais rien ne semblait le soulager. L'éruption s'est même aggravée, elle s'est un peu éclaircie, mais les boutons continuent d'apparaître. Aujourd'hui, il devient fou à l'idée de penser qu'il peut être malade quand et s'il retourne à la rue, et si sa procédure d'asile s'arrêtera du coup pour de bon. Il ne sait pas avec certitude s'il a droit à des soins de santé ou si c'est uniquement dans des situations d'urgence. Son avocat lui a assuré que dans tous les cas, il ne mourra pas, car ils ne vous laissent pas mourir aux Pays-Bas. Pour les urgences, il y a toujours un traitement. « Je dois d'abord être vraiment malade pour qu'ils daignent me voir. Pourquoi ne peuvent-ils pas simplement me voir un peu plus tôt », implore-t-il ? « Il n'y a pas grand-chose de mieux en Irak, mais là-bas au moins on peut voir le médecin rapidement, et nous avons quelques bons médecins. »

Le camarade de chambre d'Alaa explique que s'il va voir le médecin en Irak et que, en prenant un numéro, il s'avère être le 15^e sur la liste, un billet de cinq dollars et quelques mots échangés avec le réceptionniste vous feront passer en premier. « Ça ne marche pas comme ça ici », disent-ils en chœur, avec une lueur de nostalgie dans leur regard. Le colocataire avait également un rendez-vous ce jour-là, mais l'a oublié. Nous étions occupés à discuter à ce moment-là. Nous sommes allés voir la réceptionniste. « Oui, on peut vous donner un autre rendez-vous – la semaine prochaine, même jour, même heure », dit-elle. « Est-ce urgent ? Pouvez-vous attendre aussi longtemps ? Souffrez-vous ? » sont les questions qui ne seront pas posées par la réceptionniste quand elle lui donnera sa nouvelle carte de rendez-vous, refermera la vitre de verre et se retirera dans la pièce d'à côté.

Je vais avec Alaa voir le médecin. Il est 13 h 39, le rendez-vous était pour 13 h 10. On nous conduit dans une pièce obscure. En fait, je n'ai pas remarqué grand-chose sauf le visage obscur du médecin. Il me demande qui je suis. « Une amie. » « Êtes-vous sa tutrice ? », me demande-t-il. « Non, seulement une amie, je le répète. » « Oh. » Il est assis derrière son bureau, grand, maigre, osseux. Il regarde Alaa et lui demande quel est son problème. Alaa explique qu'il aimerait que son rendez-vous soit modifié, si possible pour être devancé. Le médecin pourrait-il téléphoner à l'hôpital pour demander ? « Non. » C'est sa réponse. Froide, non affectée, mais claire. « Ça ne marchera pas. Les hôpitaux ont leur propre programme. Ils sont très occupés, ils décident de qui est traité et quand. » Je rétorque que le médecin peut toujours décider de téléphoner pour demander un rendez-vous plus tôt s'il le veut. Je demande : « Est-ce une

question de ne pas pouvoir ou ne pas vouloir?» «Ça ne marchera pas», répète-t-il. Je demande à nouveau: «Vous ne pouvez pas téléphoner ou ne voulez pas?» «Absolument pas», répond-il. Il est clair que cette conversation ne mènera nulle part. Il marmonne que le médecin ne peut rien faire, seule l'assurance peut faire quelque chose. Ils peuvent téléphoner, ou ils peuvent vérifier quels autres hôpitaux pourraient prendre Alaa plus tôt. J'explique que son état psychologique est fragile, et que le stress d'être mis à la rue et de ne pas être allé chez le spécialiste a peut-être aggravé l'état de sa peau. Le médecin regarde devant lui – méfiant. «Absolument pas possible.» Alaa a reçu le nom d'une crème d'un de ses neveux à Bagdad, qui se trouve être médecin. Il ne sait pas ce qu'a Alaa, mais Alaa lui a expliqué au téléphone. Le médecin regarde le nom. Oui, il connaît cette crème. D'accord, il va la prescrire. Hum... Je me demande si c'est une pratique responsable. Veut-il simplement se débarrasser de nous? Mon propre médecin me prescrirait-il un médicament juste parce que mon cousin m'a dit que cela pourrait m'aider? Ou il a juste voulu être gentil? Je ne sens aucune bonté dans son comportement, donc je ne pense pas que cela puisse être la raison. «Vous pouvez prendre la prescription à la pharmacie aujourd'hui.» Ce sont ses derniers mots. Il se lève. Je lui rappelle qu'il nous a fait attendre plus d'une demi-heure. Il murmure quelques excuses au sujet d'autres cas prioritaires cet après-midi. Je lui suggère que des excuses ne sont pas de trop. Mais il a déjà tourné le dos et retourne dans son bureau. Il nous laisse dans le couloir et ferme la porte. C'est le silence. Nous sortons. Je suis plutôt interloquée par son attitude hautaine et son manque de manières, voire de respect. Alaa dit que c'est normal. «Nous ne sommes que des demandeurs d'asile. Ça ne les intéresse pas. Rien ne leur arrivera. Nous ne pouvons rien faire. Ils peuvent faire n'importe quoi avec nous», dit-il, découragé.

Alaa espère maintenant déménager au Canada dans le cadre du parrainage de réfugiés canadien. Il n'est plus dans le centre d'asile dorénavant, mais considère cette période aux Pays-Bas avec amertume et comme une perte de temps. Fin décembre 2011, Alaa écrit sur sa page Facebook: «J'ai besoin d'aide, je n'en peux plus. J'en ai ras le bol de la Hollande.» Son ton est souvent dédaigneux et plein de colère. Il n'en peut plus et a hâte de changer de vie. Mais la procédure bureaucratique avec l'ambassade canadienne, qu'il a engagée il y a deux ans, nécessite également beaucoup de temps. Aux Pays-Bas, il n'est pas en mesure d'étudier ou de travailler, et semble de moins en moins capable de prendre de la distance par rapport à sa situation.

Alaa va tous les jours à la mosquée pour prier et emprunter des livres. Il se sent considéré comme un citoyen de «deuxième classe» aux Pays-Bas et veut oublier cette période passée ici. Il appelle les réfugiés qui ont choisi le christianisme (par exemple les musulmans irakiens) des «traîtres religieux».

Il ne veut rien avoir à faire avec la plupart des gens qu'il connaissait autrefois au centre d'asile parce qu'ils sont pour la plupart des « menteurs » et font les imbéciles. Les autorités traitent mal les gens, ajoute-t-il, et il ne comprend pas pourquoi, à ses yeux, ils acceptent tant de menteurs et de personnes sans instruction, tandis qu'Alaa, avec ses bonnes études techniques et ses bons diplômes, n'a pas selon lui les chances qu'il mérite.

Pour Alaa, c'est un monde qui marche sur la tête. Tout fonctionne à l'envers. L'asile est donné à ceux qui se débrouillent le mieux pour parler, inventer, « prouver » leurs histoires. Les beaux parleurs, ceux qui ont l'art de raconter des histoires. Le refuge qui est promis aux plus nécessiteux n'est pas toujours donné à ceux qui disent la « vérité » ou dont les récits sont trop peu crédibles pour que l'on puisse réellement y croire ou leur donner sens. Lorsque nous mettons deux et deux ensemble et que nous obtenons cinq, nous détournons le regard et nous devenons sceptiques. Les récits doivent tenir debout, être cohérents, et ceux qui cherchent l'asile doivent se remémorer le plus insignifiant, et même ce qui semblait à l'époque des détails sans importance. Comme, par exemple, de quelle couleur étaient les vêtements du chauffeur d'autobus, ou combien d'arrêts a effectué la fourgonnette, ou à quel rang ils s'asseyaient à l'école primaire. Qui plus est, selon mon expérience, le demandeur d'asile ou le réfugié le plus traumatisé et le plus affligé psychologiquement n'a même pas la chance d'être entendu. Écrasés par le traumatisme, la honte ou la culpabilité, ces gens ne peuvent pas raconter leur histoire, ou alors l'histoire qu'ils racontent ne « s'intègre » pas avec nos façons (rationnelles et cognitives) de donner du sens. Parfois, nous ne voulons pas entendre les horreurs auxquelles ils ont été confrontés, nous ne voulons pas être touchés par les histoires de désastre, de malheur et d'infortune de l'Autre, ou nous ne pouvons ou ne voulons pas admettre que la vie n'est pas simplement une série ordonnée de causes et d'effets, ou de développements linéaires que nous pouvons résolument analyser après coup. La vie est désordonnée, incohérente et contradictoire, troublée par les aléas et le hasard. Les choses se produisent, tout simplement. Et parfois, aussi, malheureusement. C'est ce qui rend les actions, les expériences et les choix d'une part si complexes à comprendre, d'autre part si intéressants.

Comme le dit Gagnon : « Peut-être que l'homme ou la femme ordinaire [...] ne se comporte pas comme un individu résolu [*single-minded*], parce qu'il n'en est pas un » (cité Ellis et Flaherty, 1992, p. 237).

En tenant compte de cela, quelle est la meilleure façon de se tenir face à l'Autre? Quelle est la meilleure façon de pénétrer dans la relationnalité et de reconnaître que la situation et les intérêts sont partagés? Comment ne pas

porter atteinte à l'Autre dans une relation, comment ne pas commettre l'erreur d'un rendre-autre (*othering*) ou d'une totalisation excessifs? Une partie de la réponse, je pense, se retrouve dans l'acceptation de la partialité et de la complexité, dans l'émergence d'émotions et d'affects. Dans de nombreuses recherches, la quête est celle de la totalité, de l'essence, de la vérité, et d'énormes mesures sont prises pour refouler ce qui n'arrive pas à rentrer proprement dans des catégories ou des cases, ou à être facilement expliqué avec les concepts et théories conventionnels. Les textes sont taillés sur les bords, rangés et rendus convaincants par leur propreté et l'élimination des passages désordonnés et incertains. La recherche n'est pourtant pas vraiment ainsi. Les gens sont imprévisibles, la vie est incertaine, les situations sont émergentes et les affects nous frappent quand on s'y attend le moins.

Quelques-unes des réflexions les plus intéressantes que j'ai pu faire sont nées des questions que les réfugiés et les demandeurs d'asile m'ont posées, et non l'inverse; ou quand ils se réjouissent de m'avoir choquée; ou quand nous entamons un vrai dialogue, débat ou discussion tout en partageant les tâches et les activités quotidiennes. Ce sont les moments d'«affects ordinaires» auxquels Stewart (2007) fait allusion. Veissière parle d'un «humanisme stratégique dans lequel les écrivains, les ethnographes et les chercheurs sont invités à regagner le courage de parler au nom de l'humanité, la possibilité d'une essence humaine et la nécessité d'un projet humain collectif» (2010, p. 29).

Les écrits de Lingis comportent l'idée d'une humanité partagée même si nous n'avons rien en commun avec l'Autre. «N'y a-t-il pas une conviction croissante, plus claire aujourd'hui pour d'innombrables personnes, que la mort de gens avec qui nous n'avons rien en commun – aucune parenté raciale, aucune langue, aucune religion, aucun intérêt économique – nous concerne?» (Lingis, 1994, p. x).

Un élément essentiel de cette relation avec l'Autre est la confiance. Lingis traite la confiance comme une reconnaissance de l'Autre qui va au-delà d'un espace du connaître pour se lier avec un «vrai agent individuel là – avec *vous*» (Lingis, 2004, p. ix, en italique dans le texte). La confiance, selon Lingis, ne dépend pas de la connaissance. C'est une force communicante, qui lie les gens les uns aux autres. Quelque chose de plus profond que la connaissance est en action lorsque la confiance entre en jeu. C'est un état affectif; une force et une intensité préconsciente. Elle surgit et s'installe, dissipant les craintes et l'anxiété. La confiance nous émeut. La confiance affecte car elle construit et accentue notre capacité à se sentir concerné.

Letiche (2010) explique que nous devons «faire attention aux relations» (p. 5) et, pour débattre du système de santé, il affirme que nous devons «casser

les vieilles catégories et niveaux d'analyse» (p. 22) et «faire la traduction de la personne vers le patient et revenir à la personne au chevet du lit» (p. x). Ses commentaires s'appliquent, à mon sens, tout aussi bien aux tâches des chercheurs dans notre contact avec les autres vulnérables. Letiche mentionne que «les êtres humains pris en tant qu'entité isolée et autonome ne peuvent pas découvrir leur humanité. L'humanité complète ne peut être que le fruit de la relation, de l'interaction et de l'expérience. L'attention aux autres est une forme profonde d'humanisation» (p. 53). La question est de savoir si nous accordons assez d'attention en tant que chercheurs aux participants à nos recherches, assez pour nous permettre d'être affectés ou touchés (Puig de la Bellacasa, 2009), ou pour être «défaits» par l'autre (Butler, 2005, p. 136), ou être «violentés, outrés ou blessés par [lui]?» (Lingis, 2007, p. 75).

C'est notre tâche, en tant que chercheurs. Prendre les autres au sérieux, écouter leurs histoires, nous plonger dans leur incomplétude et accueillir avec plaisir leur incohérence et leurs contradictions. Dans une large mesure, nous demeurons opaques à nous-mêmes et aux autres, mais les lacunes dans la compréhension ne nous obligent en aucune manière à l'indifférence vis-à-vis de l'Autre. Les interstices affectifs accentuent les espaces de différence culturelle qui se jouent d'une manière qui peut nous perturber, nous toucher et nous émouvoir. Comment ne pas être touchés par nos recherches? Comment ne pas être affectés par les participants à notre projet de recherche? L'indifférence n'est pas une option. La recherche doit être à la fois attentionnée et affective, une recherche dans laquelle «la capacité d'échanger des regards – c'est-à-dire – d'être avec un autre et de reconnaître l'humanité de manière interactive – souligne à la fois la plénitude existentielle de la relation et le manque de soi sans l'autre» (Letiche, 2008, p. 69).

POUR CONCLURE (CE TEXTE)

Ce qui impose le respect est le sens de l'autre comme un être qui s'affirme dans ses rires et ses larmes, ses bénédictions et son malheur. Ce respect est d'abord le regard qui entrevoit l'espace dans lequel prennent place les émotions d'autrui. (Lingis, 1998, p. 128)

Faire de la recherche et écrire des vies est, en fin de compte, reconnaître les façons selon lesquelles nous sommes touchés et par lesquelles nous affectons les participants à notre recherche, en l'occurrence les demandeurs d'asile et les réfugiés. Il s'agit de réfléchir sérieusement sur la façon dont nos corps contiennent les humeurs, s'entremêlent dans des ondes de forces affectives et émotionnelles, agissant comme des antennes médiatrices qui communiquent

du plaisir et de la douleur par des signes et des sensualités vitaux et intenses, précaires et éphémères. La recherche affecte non seulement nos esprits, mais aussi nos corps et nos cœurs. La recherche modifie indélébilement notre regard et façonne notre pensée d'une façon nouvelle et inattendue. Lorsque les mondes s'entrechoquent dans des affrontements épistémologiques et des collisions culturelles, le miroir se retourne vers nous-mêmes de manière éloquente, et si nous sommes très chanceux et nous efforçons à faire de notre mieux, nous pouvons même faire l'expérience de *réussir à* «désapprendre nos privilèges», et ainsi marquer «le début d'une relation éthique à l'Autre» (Landry et MacLean, 1996, p. 5).

Nous avons découvert notre hésitation, ressenti notre assurance et notre incrédulité, découvert notre obstination, senti notre ironie et notre ennui à partir des éruptions et des tumultes dans les champs des forces émotionnelles chez les autres. Ils ont vibré dans nos corps lorsque nous avons capturé les tons, les rythmes, les allures, les emphases et les retraits des gestes et des voix des autres. (Lingis, 1998, p. 126)

Prendre au sérieux les réfugiés et les demandeurs d'asile, et je dirais également tout participant à la recherche, demande de fonder celle-ci sur la réflexivité sur soi et l'attention. Cela suppose une plus grande prise de conscience de la manière dont l'affect s'insinue inévitablement dans et par notre action et notre expérience, à travers les étapes et les emportements de la vie elle-même. La relationnalité est au cœur de ces entreprises, qui indélébilement reposent sur l'inévitable risque d'être défaits par l'Autre. C'est un risque qu'il nous faut être prêts à courir.

RÉFÉRENCES

- Brennan, Teresa (2004), *The Transmission of Affect*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
- Butler, Judith (2005), *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham University Press.
- Diversi, Marcela et Susan Finley (2010), «Poverty Pimps in the Academy: A Dialogue About Subjectivity, Reflexivity, and Power in Decolonizing Production of Knowledge», *Cultural Studies, Critical Methodologies*, vol. 10, n° 1, p. 14-17.
- Dutta, Mohan et M ahuya Pal (2010), «Dialog Theory in Marginalized Settings: A Subaltern Studies Approach», *Communication Theory*, vol. 20, n° 4, p. 363-386.
- Ellis, Carolyn et Michael G. Flaherty (dir.) (1992), *Investigating Subjectivity: Research on Lived Experience*, Thousand Oaks, Sage.
- Landry, Donna et Gerald MacLean (dir.) (1996), *The Spivak Reader*, Londres et New York, Routledge.

- Letiche, Hugo (2008), *Making Healthcare Care: Managing via Simple Guiding Principles*, Charlotte, Information Age.
- Lingis, Alphonso (2007), *The First Person Singular*, Evanston, Northwestern University Press.
- Lingis, Alphonso (2004), *Trust*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Lingis, Alphonso (1998), *The Imperative*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- Lingis, Alphonso (1994), *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- Massumi, Brian (2002), *Parables for The Virtual, Movement, Affect, Sensation*, Durham et Londres, Duke University Press.
- Puig de la Bellacasa, Maria (2009), «Touching Technologies, Touching Visions: The Reclaiming of Sensorial Experience and the Politics of Speculative Thinking», *Subjectivity*, vol. 28, n° 1, p. 297-315.
- Rasberry, Gary William (2001), *Writing Research/Researching Writing: Through a Poet's I*, New York, Peter Lang.
- Richardson, Laurel (1992), *The Consequences of Poetic Representation: Writing the Other, Rewriting the Self*, dans C. Ellis et M. G. Flaherty (dir.), *Investigating Subjectivity, Research on Lived Experience*, Thousand Oaks, Sage, p. 125-140.
- Sands, Roberta G. et Michal Krumer-Nevo (2006), «Interview Shocks and Shockwaves», *Qualitative Inquiry*, vol. 12, n° 5, p. 950-971.
- Spivak, Gayatri C. (1988), «Can the Subaltern Speak?», dans C. Nelson et L. Grossberg (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Champaign, University of Illinois Press, p. 66-111.
- Stewart, Kathleen (2007), *Ordinary Affects*, Durham et Londres, Duke University Press.
- Stewart, Kathleen (1996), *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*, Princeton, Princeton University Press.
- Ticineto Clough, Patricia et Jean Halley (dir.) (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham et Londres, Duke University Press.
- Tyler, Steven A. (1986), *Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document*, dans J. Clifford et G. E. Marcus (dir.), *The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- Veissière, Samuel P. L. (2010), «Making a Living: The Gringo Ethnographer as Pimp of the Suffering in the Late Capitalist Night», *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies*, vol. 10, n° 1, p. 29-39.

CHAPITRE 16

LA CHAIR DU SENS : LE SENS COMME RELATION

HUGO LETICHE

Dans ses recherches, K. E. Weick décrit le processus de *sensemaking*, autrement dit de la fabrique de sens. Dans sa description, cette fabrique est une opération essentiellement cognitive et rationnelle. Certains éléments de l'environnement sont isolés (*bracketing*), les membres de l'organisation s'entendent pour leur attribuer une signification (*labelling*). Dans cette fabrique, « faire sens », *sense-making*, consiste avant tout à s'entendre sur une façon de nommer les événements. Si cette entente réussit, elle permet à l'organisation de fonctionner. Le sens ainsi nommé à l'identique par tous les membres de l'organisation est ce qui lie et coordonne leurs comportements.

En cela, Weick s'inscrit dans la tradition nominaliste, notamment développée par Nelson Goodman. Dans cette tradition, ce qui lie un objet au nom qui lui a été attribué ne repose sur aucun autre fondement qu'une convention sociale. Au sein des organisations, ce processus de nomination serait gouverné notamment par une psychologie sociale de l'organisation (titre du premier livre de Weick). Les études en comportement des organisations mettent en évidence les dynamiques, les possibilités et les tabous pour nommer un événement ou un comportement, de même que les conséquences d'une réussite ou d'un échec dans cette nomination.

Un grand intérêt de cette approche est qu'elle autorise une certaine liberté de choix pour nommer une situation, ouvrant de ce fait la porte à des processus d'amélioration ou de changement. Elle ouvre à une liberté d'action. Weick se

demande ainsi quelle façon de nommer ou d'organiser la nomination conduit aux résultats les plus favorables. Il faut cependant noter que, dans les cas choisis (par exemple un accident d'avion ou la mort de pompiers dans un incendie), il est aisé de reconnaître l'issue la plus positive. On peut qualifier de favorables ou de défavorables les dynamiques engendrées par une telle attribution de sens. La question devient plus difficile lorsque les résultats sont plus équivoques ou ambivalents. Le nominalisme risque alors de devenir un scepticisme, puisqu'il existe de nombreuses façons de nommer, toutes aussi désirables. Problème sur lequel nous reviendrons.

Notons que dans cette tradition analytique anglo-saxonne, le corps est omis. Tout est question de décision, de processus mentaux, tout appelle à la raison. Le sens est le fruit d'une décision (qui peut bien sûr être une décision en contexte), et d'une décision rationnelle : c'est la décision de nommer ainsi une chose qui sera ensuite interprétée comme étant la réalité. Il n'y est pas question de perception immédiate, intuitive, spontanée ou incorporée. Et cela est particulièrement apparent lorsqu'il s'agit de questions d'esthétique.

Dans la tradition nominaliste, Nelson Goodman (1976) distingue en effet deux formes d'art. L'œuvre d'art peut être la production d'un objet, comme un tableau. Ce qui est important pour cette première forme est qu'il s'agisse bien de l'original : par exemple, le tableau peint par Rembrandt. L'œuvre d'art peut sinon consister en une performance, comme l'exécution d'un concerto. Ce qui est important est alors non pas que ce soit Bach qui exécute le concerto, mais que ce qui est joué soit conforme à la partition de Bach. Cette distinction paraît claire et éclairante, mais elle montre ses limites lorsqu'il s'agit du goût – et cette limite sera révélatrice de certains présupposés de cette tradition.

La recette de cuisine est bien écrite, en effet. Mais chaque fois que le cuisinier exécute le plat, il peut moduler la recette pour s'adapter aux ingrédients ou à la situation. Le chef de cuisine contrôlera sans doute le plat avant qu'il ne soit apporté, il ajoutera peut-être quelques épices ou décidera que le plat est à refaire, mais par rapport à la recette, des différences sont apparues. Et l'art tient aussi dans cet écart. Le plat qui arrive sur la table n'est ni l'objet original, ni exactement conforme à la recette. La différence peut aller bien au-delà d'une variation dans l'interprétation d'une partition. Pour Goodman, de ce fait, la cuisine ne saurait être un art.

On peut bien entendu échapper à la question en posant que l'art de la table n'est pas un art. Il me semble cependant plus productif de considérer l'impossibilité de classer la cuisine à l'intérieur des catégories de la philosophie

de Goodman comme un cas singulier qui donne à voir certaines de ses limites – et par extension, certains des partis pris de la conception du sens de Weick.

Il ne me semble pas qu'il faille définir l'art à partir de propriétés caractéristiques des œuvres d'art. L'art est avant tout le fruit d'une façon de percevoir, une perception intense, et comme je le soulignerai plus loin, il est une mise en relation. Si ma perception visuelle, sonore ou gustative, par exemple, est redoublée dans ma conscience, si je prends conscience que je regarde, écoute ou goûte, et que j'utilise cette conscience créativement, alors je fais de l'art. L'art tient dans ce redoublement de la perception par la conscience de la perception. C'est en tout cas ce que défend Maurice Merleau-Ponty dans *La chair du monde*¹.

LE GOÛT ET LA CHAIR DU MONDE

Dans les débats sur l'art, les réflexions portent principalement sur l'ouïe et la vue. On commente ou on se dispute sur la peinture, la musique, le théâtre ou le cinéma, par exemple, mais bien rarement à propos de la cuisine. Il fut néanmoins un temps où le goût pouvait être le sens privilégié, car une « faute de goût » pouvait être mortelle si elle nous amenait à manger ce qui était nocif. Le bon goût était naguère une compétence nécessaire pour rester en vie. La faculté de goûter avait une place bien plus importante qu'aujourd'hui. Cela a basculé il y a environ trois siècles, lorsque la responsabilité de discerner entre le bon et le mauvais, le faste et le néfaste, a été déplacée de la sphère individuelle vers de grandes sociétés multinationales, à l'image d'Unilever ou de Nestlé, et vers les instances gouvernementales, dans le cadre de ce que Michel Foucault a appelé la biopolitique. Il n'est dès lors plus nécessaire, en termes de survie, de savoir évaluer la qualité de ce que l'on mange.

À cette évolution politique se joint une évolution culturelle : le goût n'est plus une qualité clé du paradigme dominant de notre culture. L'ouïe et la vue, qui ont la prééminence, sont des perceptions à distance. Notre culture est devenue distale – ce qui s'oppose à proximale. Et cela a des conséquences majeures, car si le modèle du sens, tant dans son acception de perception et de compréhension, est celui apporté par les oreilles et les yeux, le sens repose toujours sur une délimitation entre soi et l'autre. Je vois cet arbre, j'entends ce bruit, ce que je perçois m'est toujours extérieur : le sens est issu d'un jeu d'émissions et de réceptions.

1. Même s'il ne pose pas une telle définition aussi directement, on peut la déduire de son approche, tout comme de sa fascination pour les descriptions phénoménologiques et les œuvres d'art.

Avec le goût, au contraire, la distinction entre soi et l'autre demeure toujours ambiguë. Ce que je mange entre en moi, il fera partie de mon corps. Merleau-Ponty décrit ainsi le fait de serrer ses deux mains. Il n'est pas possible de savoir laquelle sent et laquelle est ressentie, elles sont toutes deux touchées et touchantes, il n'y a pas de distinction entre moi qui perçois et prends conscience de ma perception, et l'autre qui est perçu et dont je prends conscience. On peut intellectuellement reconstruire de la distance, mais cette reconstruction même permet de se rendre compte combien, existentiellement et physiquement, dans ce cas, la distinction entre soi et l'autre est artificielle et faussée. L'art dans notre culture contemporaine est ainsi pensé sur le modèle de la séparation entre soi et l'autre, sur la mise à distance et non sur l'impression de la « chair du monde », c'est-à-dire sur la connexion radicale entre le soi et ce que l'on perçoit. Dans ce modèle dominant, la cuisine ne peut être un art. Pour valoriser comme nous le faisons les grands tableaux et les grandes symphonies, il a fallu concevoir un modèle de l'art dont la cuisine devait être exclue – et que la cuisine peut aujourd'hui revenir mettre en doute.

LE RESTAURANT COMME THÉÂTRE DE LA NOBLESSE

Je me trouve actuellement dans l'Hérault, dans le sud de la France. Si je veux choisir un bon restaurant, je peux me tourner vers le site Web gastronomique Lefooding.com. Celui-ci recommande seulement deux restaurants dans le département : Au Bontemps à Magalas et la Terrasse du Mimosa à Montpeyroux. Le choix de ce site Web n'est pas anodin car il a la particularité de privilégier une conception de la restauration qui ne peut se comprendre qu'en retournant à une histoire plus longue de la nourriture.

La restauration française était encore, de la fin de la Seconde Guerre mondiale au début du siècle suivant, une cuisine de statut, de luxe et de créativité. Auparavant, peu de gens avaient la possibilité de cuisiner eux-mêmes. Que la plupart des maisons urbaines aient une cuisine ne remonte pas à plus de deux siècles. Posséder une cuisine était un privilège, les gens devaient manger habituellement à l'extérieur. Au 19^e siècle, alors qu'une classe moyenne de plus en plus nombreuse peut préparer la cuisine chez elle, la cuisine exceptionnelle, extraordinaire, celle des anciens nobles, se sert au restaurant. La restauration gastronomique, servie dans des restaurants de renom et avec ses codes bien particuliers, permet à la haute bourgeoisie de jouir un temps des attributs de la noblesse. Se restaurer ne signifie plus à ce moment restaurer ses forces pour pouvoir de nouveau travailler, se restaurer est une monstration de sa puissance, c'est un théâtre où la bourgeoisie peut jouer le rôle des anciens nobles.

C'est cette conception de la restauration comme théâtre, où les corps se mettaient dans la position de la noblesse, qui a longtemps prévalu. Si dans les années 70 et 80 Bocuse ou les frères Troisgros étaient des vedettes, ceux-ci se mettaient au service du client. C'est le client qui prend un temps une position noble qui lui permet d'entrer dans un monde culturel autrefois réservé à une élite restreinte. Dans les grands musées, tels le Louvre ou le Rijksmuseum, on peut accéder à l'art qui fut réservé aux nobles, mais il n'est pas vraiment possible de s'asseoir et de prendre place, on n'y accède qu'en passant. Le restaurant réalise plus complètement ce fantasme, autorisant une participation en chair et en os, et où la symbolique de la noblesse entre dans les corps. Les corps sont restaurés par la bonne chère.

Depuis les années 2000, une jeune cuisine française est cependant venue bouleverser ce théâtre de la noblesse, où le cuisinier se pense davantage comme un hôte que comme un ouvrier, et où les clients peuvent se sentir plus à leur aise, n'ayant plus à tenir un rôle aussi distant de leur condition. Cette cuisine se veut plus ouverte, plus naturelle, moins affectée. Lefooding.com recense ainsi les restaurants de qualité en rupture avec la conception de la restauration comme théâtre de la noblesse.

Comme l'écrit M. Serres (1985), «à qui n'a goûté ni senti, le savoir n'a pu venir» (p. 201). J'ai donc goûté la cuisine et me suis entretenu avec les restaurateurs des deux adresses recommandées par ce site dans mon département. Voici mes deux visites à ces restaurants, qui serviront de base à la réflexion sur le goût et le sens.

AU BONTEMPS

Olivier Bontemps, le propriétaire cuisinier, est un gosse de la région. Il a onze ans lorsque son père l'emmène pour la première fois dans un restaurant, qui est en fait une annexe de la boucherie de son village languedocien : Magalas. C'est ce même bâtiment, dans ce même village, qu'il rachètera avec sa femme en 2005, afin d'ouvrir un lieu cette fois uniquement destiné à la restauration. Lui s'occupe de la cuisine, elle de la salle. Il y a avec eux sept employés pour recevoir à chaque service entre 20 et 25 personnes seulement. Avec un menu à 30 €, passé récemment à 35 €, l'équilibre financier ne doit pas toujours être facile.

Dans la petite salle décorée de façon simple et fonctionnelle, et où domine le vert, on nous tend la carte. Des petits amuse-bouche nous assistent dans notre choix. Les prix à la carte sont tellement différents de ceux du menu que commander séparément serait un non-sens. Mais opter pour le menu, après

avoir précisé les ingrédients que nous n'aimons pas, nous fera perdre le contrôle de ce que nous mangerons. Alors que nous consultons toujours le menu, dramatiquement, Olivier Bontemps arrive sans prévenir de la cuisine, remuant à grand bruit les moules dans un large saladier en métal, les mélangeant bien avec la sauce ail et genièvre, et les verse brusquement dans nos assiettes. Nous n'avions encore rien commandé. Plutôt que de protester, nous mangeons, nous partageons. La glace est rompue, l'expérience d'un dîner convivial peut commencer.

Pour Olivier Bontemps, venir manger dans son restaurant ne revient pas à consommer un service, et ne revient pas non plus à jouer le rôle de l'ostentation grande bourgeoisie. Venir ici s'apparente à venir manger chez lui, vivre ainsi une expérience plus proche de la réunion familiale. La cuisine ne doit plus être séparée de la salle, elle doit entrer dans la salle, et la rencontrer. D'ailleurs, si un jour il devait fermer son restaurant, il n'imagine pas autre chose qu'ouvrir une chambre d'hôte où les clients viendraient manger chez sa femme et lui. Dans ses textes soulignant la mise en scène de la vie quotidienne, Goffman insiste sur le grand écart entre la cuisine et la salle des restaurants, où la salle, propre, calme, bourgeoise et ouverte contraste avec la cuisine, sale, ouvrière et surtout secrète. Séparation que notre cuisinier rejette dans tous ses aspects. Cette séparation est à la fois une coupure et une doublure, culturelles et symboliques. Olivier Bontemps, à l'opposé, va commencer par ouvrir la relation, créer un lien par lequel le repas passera. Supprimer la coupure permet de restaurer la relation. S'il arrive qu'un client ne s'ouvre pas à ce contact, il s'occupera moins de cette table et fournira simplement un service de restauration.

Pour Olivier Bontemps, nous vivons une crise de l'alimentation, qui est essentiellement une crise de confiance. Les traces de dithiothéitol dans les légumes, puis les antibiotiques dans les viandes ou encore la « vache folle », ont eu raison de la confiance dans l'alimentation. Par ailleurs, beaucoup de restaurants servent des plats surgelés, sans le dire explicitement. Il s'agit d'une cuisine qui n'a pas été faite pour le client individuel qui est venu en ce lieu-ci. Contact et confiance ont été rompus. Notre cuisinier cherche alors à rétablir la relation suffisamment pour également rétablir la confiance. D'une part, la division entre cuisine et salle tend à être abolie au profit d'une mise en relation entre les deux. D'autre part, la cuisine servie respecte l'intégrité du terroir.

La notion de terroir est très française, synonyme d'authenticité de la localité. Le terroir, c'est l'opposé du non-lieu théorisé par Marc Augé, c'est le contraire de la consommation mondialisée. Le terroir n'est pas synonyme de chauvinisme. Il est pour J. Nossiter (2007) « une façon unique d'offrir

en partage au reste du monde la beauté d'une identité, d'une culture donnée. C'est une façon d'utiliser ce qui ressortit au domaine local, non pas pour exclure, mais pour inclure au contraire, pour initier chacun d'entre nous au mystère et à la beauté spécifique de l'"autre" » (p. 14). Le terroir dit le singulier alors que le pouvoir est impersonnel. Lui vient de Béziers, à une dizaine de kilomètres de Magalas, il parle avec son chaud accent du Sud. Il est fier de son terroir. Il dit qu'il ne veut pas prendre ses clients pour des « cons ». La société de consommation lui paraît fautive, reposant sur de mauvaises valeurs et surtout sans respect pour les consommateurs. C'est tout cela que sa cuisine rejette.

Cette relation d'intégrité avec les produits et avec les clients nous semble former l'essentiel de son art. Son art de la table est art d'intégrité et de confiance entre des personnes et une nature concrète qu'on peut sentir dans *la chair du monde*, c'est-à-dire dans une relation incarnée, sensuelle et non séparée du monde. Il veut abandonner tout l'imaginaire fantasmé autour des classes sociales et de la bourgeoisie qui forme un écran, un bouclier aux relations et donc à la confiance. Dans l'ancien imaginaire, même Bocuse restait séparé, et ainsi inférieur aux clients. Pour lui, le cuisinier doit être considéré comme l'égal du client, la cuisine doit être considérée comme un art sérieux. Et seul un changement radical dans le mode de contact peut restaurer l'intégrité d'une relation immédiate. L'art réside dans un mode de perception intense et immédiat. L'aliénation, la distance de classe, la séparation entre production et consommation empêchent ce mode d'être intensif et relié de l'art de la table. Au Bontemps nous permet de mieux saisir la révolution implicitement appuyée par Lefooding.com.

LE RESTAURANT MIMOSA

Avant la Terrasse du Mimosa, il y avait le restaurant Mimosa à Saint-Guiraud de 1984 à 2012. Le restaurant était la propriété de David et Bridget Pugh. David reçoit les clients et sert en salle, Bridget gouverne la cuisine. Jusqu'en 2005, la séparation entre les deux espaces était très forte, Bridget n'entrant qu'exceptionnellement dans la salle, et ayant très peu de contact direct avec les clients. L'aide en cuisine de leur fille poussera Bridget à être plus souvent dans la salle, ce qui à sa surprise lui apportera une nouvelle confiance et du plaisir. La décoration de la salle est plus bourgeoise et formelle, les tables sont bien séparées pour assurer à chacune intimité et tranquillité, nappes et serviettes en lin bien repassées, verres avec un brin de mimosa en filigrane... Tout est préparé, organisé et supervisé par Bridget pour que le repas commence.

Bridget Pugh est originaire de Nouvelle-Zélande. Elle fut première danseuse au Ballet national de Norvège. David, anglais, était lui violoniste dans l'Orchestre national de Norvège. Ils avaient acheté une résidence secondaire dans ce village du Languedoc, appréciant la grande pièce principale ainsi que sa charmante petite cour ombragée. Lorsque la carrière de danseuse de Bridget dut se terminer, ils ont ouvert le restaurant. Était-ce parce qu'elle était une femme, parce qu'elle était étrangère ? toujours est-il qu'elle n'a jamais reçu d'étoiles au Michelin (alors qu'à mon avis sa cuisine valait plus que celle de certains étoilés des environs). D'ailleurs, les commentaires laissés par les clients sur Lefooding.com sont sans concession pour le Michelin, qui récompenserait parfois une cuisine chimique ou surgelée. Bridget, elle, veut avant tout privilégier une cuisine authentique. Elle aurait aimé ouvrir un restaurant végétarien, mais cela n'aurait pas été viable dans cette région à cette époque.

D'un côté, Bridget a toujours proposé une cuisine de terroir, authentique, réalisée avec des aliments sains. Elle met par exemple un point d'honneur à réaliser ses bouillons de poissons à l'aide des têtes et des arêtes. La cuisine doit être d'une pureté absolue, respectant le terroir, les légumes, les viandes et poissons. Elle a en horreur la cuisine moléculaire. De l'autre côté, on a le menu, toujours le même, composé de sept plats pour environ 50 €. David nous parle des personnalités qui sont venues y manger et l'esthétique plutôt traditionnelle de la salle fait penser que le mythe de la cuisine bourgeoise est toujours présent au Mimosa. D'ailleurs, la plupart des clients commandent en sus l'assortiment de vins qui accompagne tous les plats, amenant l'addition vers les 100 € par personne. Ce modèle économique semble avoir bien réussi au couple, qui en a tiré un revenu confortable, mais il n'a pas réussi à revendre le restaurant. Il semblerait que ce modèle ne marche plus aussi bien ces dernières années.

En 2007, David et Bridget avaient ouvert un second restaurant, la Terrasse du Mimosa à Montpeyroux, village réputé pour avoir parmi les meilleurs vins de la région. On entre d'ailleurs par la cave, où les vins sont à vendre à un prix très raisonnable (un droit de bouchon constant de 9 €). Dans ce second restaurant, les plats sont plus simples, le menu composé seulement de trois plats, l'addition de beaucoup inférieure, mais tout a été de nouveau défini par Bridget, qui vient y faire la cuisine le lundi (jour de fermeture du Mimosa).

La cuisine de Bridget est toute de douceur et de nuances, sans épice qui choquerait le palais ou sauce qui prendrait le pouvoir sur le plat. Elle refuse ce qui est « tendance ». La cuisine moléculaire lui semble une provocation intellectuelle. Elle rejette d'une façon plus générale une cuisine qui serait trop intellectuelle, ou provocante, revendiquant plutôt une cuisine

intuitive, sensuelle ; une cuisine « sincère ». Elle veut offrir une expérience de la table, dans le respect, la simplicité et l'intégrité, sa préoccupation en étant une d'alimentation et non de restauration. Pour elle, un cuisinier doit gagner progressivement en maturité, pour acquérir la confiance de suivre son propre goût.

Elle nous raconte comment, enfant, elle aimait se promener seule sur les plages néo-zélandaises. En solitaire, ou avec sa famille. Elle aime aujourd'hui les plages marocaines où elle peut encore se promener seule. De même, ce qui l'avait le plus chagrinée dans son expérience au Ballet national de Norvège était l'expérience de la bureaucratie, la lourdeur des décisions. Aussi, avoir son propre restaurant, et pouvoir œuvrer seule dans sa petite cuisine, avait-il été une forme de soulagement. Elle avait pourtant, dans sa première carrière, connu des danseurs tels que Noureev, appartenus à la jet-set, fréquentés beaucoup de lieux « branchés ». Mimosa, le premier restaurant, conservait encore dans son esthétique beaucoup de traces de cette société d'élite. Le second restaurant, la Terrasse, était ainsi en rupture avec sa cuisine de grande prestance (oserons-nous dire d'esthétique calviniste?), recherchant moins la sophistication du goût qu'un respect pour les ingrédients et le palais des clients. Moins élitiste, ce second restaurant veut apporter une expérience plus démocratique. On y vient avant tout pour partager et déguster le vin. L'arrivée au restaurant commence par un dialogue sur le vin. La clientèle vient régulièrement, ou sur recommandation de leurs proches. Au Mimosa, Bridget avait certes appris à connaître ce que les gens aimaient manger, et à proposer des plats en correspondance, mais la cuisinière restait invisible, à distance, préférant les coulisses. Il n'y avait pas de relation directe. L'esthétique restait ainsi traditionnelle, bien qu'orientée vers le sérieux du terroir. La Terrasse du Mimosa a davantage mis en cohérence l'esthétique et la cuisine, le restaurant et la structure sociale des relations. La Terrasse, vendue à un nouveau propriétaire, a survécu à la fin du Mimosa. Elle figure sur Lefooding.com, parmi les restaurants de notre temps.

LE SENS COMME NOMINATION ET COMME RELATION

Ces visites aux restaurants nous ont emmenés dans un lieu fort éloigné de la trop grande opposition contemporaine entre art et sens, entre l'art et les sens. L'art est immédiatement perception, il s'adresse au corps, et *au même moment* au redoublement par la conscience, dans un effort parallèle d'attention, de recherche du sensé. Le goût nous offre un modèle d'art et de sens qui minimise le dualisme, joignant les deux niveaux, où prendre et donner conscience de la perception est au cœur de l'art. À l'opposé,

l'institutionnalisation sociale de l'art en tant que privilège bourgeois étrangle la perception – et ainsi détruit l'art. La manière contemporaine de vendre l'art, qui le divorce de la perception immédiate, le place dans le seul univers du symbolique. Une certaine conception de la restauration, née de la dissociation de l'expérience et du sens, de la cuisine et de la salle, et tout empreinte d'un imaginaire de pastiche de la noblesse, va dans le même sens. Roland Barthes dirait que nous obtiendrions alors de bonnes images pour magazines féminins, mais que rien n'est plus éloigné de l'acte de manger. Nous obtenons une cuisine imaginaire, toute dans la symbolique sociale, idéale pour la photographie mais qui n'a aucun goût et ne peut être ingérée par le corps, aboutissant à la plus haute aliénation. Il n'est pas impossible que les galeries d'art opèrent d'une manière similaire, présentant un art visuel qui place le spectateur dans l'impossibilité de lui répondre. Un repas, dans cet art de la table qui nous est servi dans ces restaurants, ne doit pas être une provocation intellectuelle, mais plutôt une insertion de soi dans la physicalité du monde. Ici, avec les deux restaurants, si l'impact symbolique est très fort, celui-ci ne dévore pas toute l'expérience sensible du goût.

Le système de Nelson Goodman, fondé sur le nominalisme, n'accepte pas le contact radical de soi avec le monde. Il voit le sens comme le nom donné, intellectuellement, aux circonstances. Mais faut-il voir le sens comme un élément intellectuel qu'on ajoute à une réalité vide de sens? L'art est-il un tel ajout à un monde autrement sans sens? Ne serait-il pas plutôt la perception du sens qu'on découvre en relation avec soi et l'autre? Pourrait-on alors avoir assez confiance dans la phénoménologie de la perception pour penser le sens comme ce que l'on vit en relation avec les autres et les circonstances?

La tradition anglo-américaine voit ainsi le sens comme une provocation intellectuelle qu'on ajoute au monde depuis son extérieur, et donc comme n'étant pas inhérent au monde. La grande réussite des nouveaux restaurants français est de proposer une expérience directe, de contact humain et immatériel, de proposer une perception de soi et du monde dans les circonstances, sans ajout de symboles ou de perspectives mythiques qui détruisent les possibilités de relations directes. Le goût n'est pas un art inférieur ou mineur. Il donne accès à une phénoménologie de la relation et apporte des idées significatives à l'art du sens.

Comme nous le disions, pour Goodman (1976), l'art consistait soit en un objet original comme une peinture, soit en une performance conforme à une inscription comme l'exécution d'un concerto. Il pense un objet d'art qui n'est pas une relation: une peinture ou une partition. Le nominalisme ne pense pas les objets ou les comportements comme des relations. Dans son

premier livre, *The Social Psychology of Organizing*, Weick pense pourtant l'organisation en termes de relations, notamment avec son concept de double interaction (*double interact*). S'il avait parlé de la table, le repas serait probablement analysé dans toute la complexité de l'interaction, dans le donner, le recevoir, le rendre, etc. Cependant, dans son second livre, *Sensemaking in Organizations*, l'organisation devient pensée en termes d'identité sur un fond franchement nominaliste. La complexité de la double interaction, et donc de la rencontre, est perdue.

Le nominalisme nomme, et par là identifie et découpe ainsi ce qu'il nomme du jeu de relations dans lequel ce dernier est pris. Pourtant, par exemple, dans un tableau de Rembrandt, l'important réside sans doute moins dans la toile et la peinture que dans la place du peintre et de la peinture dans la société. La peinture est prise dans un jeu complexe d'interactions entre le modèle, le peintre et la société, ce qui est représenté vaut notamment par toutes ces relations. La peinture est prise dans un jeu complexe d'interactions proches. De telles interactions de proximité confondent le nominalisme, qui ne sait comment les nommer, qui pourrait les nommer d'une façon ou d'une autre et qui, ne sachant identifier avec certitude, menace de virer au scepticisme.

Michel Serres (1985), de son côté, sépare bien distinctement les deux langues, la langue qui parle de la langue qui goûte. Il veut faire taire la première, se méfiant des mots et des noms qu'elle appose, pour pouvoir retrouver le contact avec la seconde. La première anesthésie, alors que la seconde restaure une double esthétique : une esthétique sensible dans l'œuvre et une esthétique artiste. La sagesse et la sagesse ne peuvent venir qu'après le goût qui s'abreuve au contact du monde. Sa science ne calcule pas des données, mais touche ce qui est donné par les sens. « Le donné perçu travaille plus à la perception que l'inverse » (Serres, 1985, p. 203). Serres interroge et s'instruit de la perception, apprenant à percevoir, par exemple, dans les effluves et la saveur d'un vin une terre, un ensoleillement, un savoir-faire, un bois... apprenant à faire confluer toutes ces données en un sens singulier, riche, toujours à repenser et savourer, un sens aux mille feux qu'aucun mot ne saurait capturer.

L'art tient dans l'intensité de la rencontre, et non dans son identification avec un nom. Au Bontemps ou la Terrasse du Mimosa montrent et font jouer créativement la relation. Goodman, dans son nominalisme positiviste, n'identifie l'art qu'à l'objet original ou à la partition exécutée parfaitement. Il ne veut pas voir la relation. De même, les analyses de Weick refusent l'instabilité de la relation présente ; il préfère poser les identités comme fixes, comme ce qu'un sens vient fixer. Il nous semble plutôt que l'art est relation, qu'il réside dans la chair du monde, le point où l'un et l'autre se rencontrent. L'art est

un point de rencontre, et non une identité fixe et stable. Tout comme le sens naît dans la relation et ne peut se résumer dans le nom qui lui est, collectivement, attribué.

RÉFÉRENCES

- Augé, Marc (1992), *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- Goodman, Nelson (1976), *Languages of Art*, Cambridge, Hackett.
- Nossiter, Jonathan (2007), *Le goût et le pouvoir*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Serres, Michel (1985), *Les cinq sens*, Paris, Grasset et Fasquelle.
- Weick, Karl E. (1995), *Sensemaking in Organizations*, Thousand Oaks, Sage.
- Weick, Karl E. (1979), *The Social Psychology of Organizing*, 2^e éd., New York, McGraw Hill.

CONCLUSION

CHERCHER LE SENS EN TOUS SENS

JEAN-LUC MORICEAU

Nous avons besoin d'un art du sens multiple.

JEAN-LUC NANCY

La danse ou la musique n'ont pas les mots pour dire le sens, le théâtre postdramatique a renoncé à nous confier des histoires, les installations rapprochent des objets incongrus, les codes anciens sont mêlés à des nouveaux, les signifiants subvertis ou exaptés... Une conclusion trop rapide affirmerait que l'art contemporain paraît avoir renoncé au sens. Conclusion trop rapide, car au même moment nous avons cette demi-certitude que quelque chose nous est entredit, ou offert à penser, à composer, quelque chose qui nous touche, qui nous affecte, quelque chose qui fait vaciller ou craqueler notre monde, qui déforme ce que nous savions, ce que nous étions. De ce contact avec l'œuvre d'art, ou le moment d'art, de cette rencontre qui nous réveille de notre monde, nous essayons de construire du sens, de lui faire rendre sens, mais un sens qui n'est ni de l'expliquer ni du comprendre, qui ne demande ni interprétation ni traduction, mais plutôt travail. Travail ou effort, mise en mouvement en tout cas, mise en demeure de quitter notre demeure, appel à faire un chemin ensemble, pour un long entretien avec ce qui nous est tendu, ou ce que nous serons allés chercher, qui demeure aussi loin que nos questions tiennent, qui nous revisitera peut-être comme un fantôme, et qui nous permet de créer du sens aussi longtemps que le sens en restera en retrait, non défini.

Quand nous parlons d'art du sens dans les organisations, il ne s'agit pas de vouloir appliquer les projets et les pratiques de l'art dans les organisations. Mais, lorsqu'il s'agit du sens, on se rend vite compte que certaines problématiques se rejoignent et que nous avons beaucoup à gagner de certaines réflexions sur l'art et de concepts issus de l'esthétique, de même que nous avons beaucoup à gagner à nous interroger sur certaines expérimentations artistiques ou à écouter ce que les artistes expriment sur notre monde fait d'organisations. N'attendons pas de l'art de nouvelles recettes pour gérer l'entreprise, mais en partant à la rencontre du monde de l'art, en nous armant des théories esthétiques, nous gagnons des questions et des perspectives qui ont beaucoup à nous apprendre sur le sens dans les organisations.

IL N'Y A PAS DE SENS UNIQUE

Ce que ces rencontres avec l'art contées dans les chapitres précédents manifestent, c'est que la question du sens dans les organisations ne se limite sans doute pas à la bonne transmission d'un sens de l'émetteur vers le récepteur, ni à bâtir une image fidèle, ni à imposer une signification au diapason de laquelle tous marcheront d'un même pas. En effet, le discours que nous entendons de plus en plus souvent est que les organisations devraient créer le sens. Il faudrait gérer le sens, ou gérer par le sens : une politique du *sense-making* comme un modèle de gestion, horizon du management. Cela permettrait de créer l'engagement des individus et accroîtrait la résilience des organisations (Autissier et Wacheux, 2006). Et après tout, qu'est-ce que la stratégie, sinon la donation ou l'imposition d'un sens commun, la définition du bon sens, d'un sens consensuel, d'un sens unique à partir duquel se coordonner et communiquer efficacement ? Il s'agit, nous dit-on, d'éviter ainsi que les actions ne s'éparpillent, que les décisions ne s'attardent, que l'organisation ne s'effondre.

Dans cette politique d'entreprise, le sens peut s'élaborer d'en haut. Ce sont les cas du *storytelling*, mise en récit séduisante et touchante des faits pour susciter l'adhésion (Salmon, 2007 ; Boje, 2006) ; du sens donné ou vendu : orientation des interprétations de certaines évolutions pour favoriser un changement précis (Gioia et Chittipeddi, 1991) ; de la mise en sens : mise en scène du contexte pour enrôler les parties prenantes dans une direction souhaitée (Corvellec et Risberg, 2007), etc. La création du sens unifié peut provenir sinon des cadres intermédiaires qui organisent la mise en scène et activent les bonnes conversations pour orienter l'entreprise vers le changement souhaité (Rouleau et Balogun, 2011) ou tentent avec des pairs

d'autres organisations de donner sens à un changement du secteur (Teulier et Rouleau, 2013).

Pourtant, ce que les chapitres précédents ont montré est que ces techniques ou pratiques de management ne sauraient régler et épuiser la question du sens. Il y a toujours du sens qui résiste, persiste et insiste. Outre les récriminations démocratiques et éthiques que cela suscite, la volonté de créer un sens commun, unique, sur lequel devraient s'aligner les actions et les décisions évite, et ainsi ne saurait entendre, les questions du sens. Les questions du sens : dans la double signification d'une part que le management n'est pas isolé, imperméable à une volonté de sens avec laquelle elle doit composer, et d'autre part que le sens interroge le management et lui réclame des comptes.

Ainsi, la première perspective que nous avons identifiée montre comment le sens s'enracine dans la profondeur des *habitus*, circule entre les pairs, prend des aspects particuliers dans chaque communauté, comment il envahit les subjectivités et discours et comment chaque individu peut prendre de la distance par rapport à un sens qu'il performe sans toujours y adhérer. La seconde perspective nous avertit que le sens partagé sur lequel reposent la fluidité et l'efficacité de l'action organisée menace à tout moment de s'interrompre ou de s'effondrer, menant à des catastrophes ; qu'un sens trop bien partagé ou enraciné dans les esprits peut rendre aveugle à certains changements du contexte, que la perception du contexte est toujours déjà filtrée par ce sens en vigueur, que la coordination peut très bien réussir alors que les acteurs attribuent des sens fort différents à ce qui se déroule, voire qu'une certaine incompréhension, un certain floutage du sens autorise parfois un couplage lâche indispensable pour que certaines organisations continuent de fonctionner. La troisième perspective ajoute que le sens de ce qui se passe dans une organisation ne peut être isolé de ses multiples contextes sociaux, politiques, humains, capitalistiques, écologiques... et notamment techniques, car la rétention des savoir-faire, savoir-être et savoir-organiser est avant tout technique. Elle ajoute aussi que le sens communiqué et performé par les organisations, en particulier via le marketing et les produits technologiques, influence les individuations, les savoir-vivre, l'organisation psychique, voire neuronale des individus, et qu'il faut alors se soucier de ce que nous transmettons ainsi aux futures générations. Elle ajoute enfin que le travail, suivant les possibilités de sens qu'il ouvre, peut être soit facteur d'aliénation, soit facteur d'émancipation. Quant à la quatrième perspective, elle rappelle que le sens peut se rejouer, basculer ou être réévalué en un instant à la suite d'un événement, d'une rencontre, d'une performance, d'une lecture, de quelque chose qui affecte les participants, qui les amène à réfléchir, à apprendre, à entreprendre. Elle rappelle que toute expérience de vie, ou le sentir que quelque

chose ne colle pas avec nos schémas mentaux, peut nous faire découvrir de nouveaux horizons de sens et déconstruire le sens donné, commun, celui-là même qui semblait s'imposer comme une évidence.

Plus encore, ce que ces chapitres ont tenté de témoigner est qu'il ne saurait y avoir une seule théorie de l'art du sens, que les quatre perspectives théoriques identifiées sont complémentaires : elles apportent des compréhensions, ouvrent des chemins, affirment des thèses différentes et toutes utiles ; mais elles sont tout autant incompatibles, inassimilables dans une métathéorie du sens : elles se contredisent, attribuent des significations différentes aux mots et concepts, partent de présupposés incommensurables, s'ancrent dans des champs théoriques et développent des niveaux d'analyses intraduisibles les uns dans les autres. Or, la quasi-totalité des recherches en théorie des organisations sur l'art du sens, lorsque la perspective est explicitée, se fonde sur les théories de Karl Weick. Théorie dont nous avons rappelé la fécondité, Karl Weick ayant eu le mérite de montrer toutes les dynamiques qui s'entresuscitent autour de la fabrication du sens, montrant comment sens et organisation se construisent l'un l'autre, s'entresupposent, s'entre-entretiennent et se nourrissent l'un l'autre. Mais on sent bien vite que tout n'a pas été dit par ces boucles de rétroaction, par ces mécanismes darwiniens de sélection et de rétention, par ces sens qui doivent s'accorder au risque, s'ils n'y parviennent, de l'effondrement de l'organisation. Et c'est une telle inquiétude sur le sens du sens que l'art réveille, que l'art réveille en s'inquiétant du sens, en inquiétant notre sens du sens, pour l'amener à s'étirer, à se remettre en mouvement, à se mettre au travail. Et, oserons-nous l'affirmer, c'est à un tel travail que ce livre souhaite appeler.

L'approche comportementaliste et pragmatique de Weick dénude en effet le sens de son épaisseur et de son opacité psychanalytique, de toutes les formes de son historicité, de ses enracinements culturels, de ses accents, couleurs et parfums régionaux, de sa propension au métissage, de tous ses aspects politiques et ses puissances de pouvoir. Il oublie la question du genre et du *care*, des problématiques de l'écriture et de l'inscription, des émotions et des affects, des corps et des organes, de la mauvaise foi et du cynisme, des mensonges et des faux-semblants, de sa performativité, des capacités réflexives des acteurs, de ses aspects économiques, écologiques et technologiques, de l'éthique et de la morale, et sans doute bien d'autres encore. Ce n'étaient pas ses questions, mais cela pourrait être les nôtres. Ce que ce livre a voulu montrer, c'est déjà la fécondité de chevaucher l'une des lignes de fuite hors du panorama weickien, celle qui le trouve par une réflexion sur l'esthétique et le sensible.

La première perspective proposée a ainsi montré que le sens est aussi une performance, un rite d'appartenance à un groupe. Il est facteur de

reconnaissance et de distinction. Il s'inscrit dans une durée et dans une permanence qui résistent, du moins en bonne partie, aux variations de contexte et de stratégie. Il est production sociale. Il est moins ce que l'on croit que ce que l'on montre, afin de s'assurer succès et stabilité. Pour la troisième perspective, le sens ne peut être séparé des enjeux existentiels et politiques du moment. Il ne saurait être seulement fonctionnel; il a une consistance, il est investi de significations, il est symbolique et philosophique. Et surtout, il devrait faire l'objet de luttes. Cette perspective appelle à une guérilla du sens. Réfléchir le sens, faire valoir le sens, diffuser le sens est la première arme contre les excès de capitalisme et le monolinguisme néolibéral, tout comme un apprentissage au savoir-vivre. Mais le sens ici n'est pas permanent, ni en instance de s'interrompre; il se dérobe, il n'est jamais atteint, réclame toujours et encore investigations et réflexivités, efforts en commun pour inventer d'autres chemins personnels et civilisationnels. Dans la quatrième perspective, le sens est avant tout événement, ce qui nous affecte et nous force à penser, nous force potentiellement à changer notre parcours. Du sens se donne à penser dans une rencontre, dans une expérience de vie, et il nous appartient d'y être sensibles et de le construire. Il en appelle à l'éthique. Son point de départ est le plus souvent individuel, même si l'on cherche ensuite à le communiquer ou à l'enseigner. Il n'est ni permanent, ni fragile, ni en retrait; il nous tombe dessus subitement: événement, épiphanie, basculement.

Également, ce que les chapitres dessinent est qu'il ne saurait y avoir une bonne méthode pour enquêter sur l'art du sens, qu'il vaudrait mieux au contraire chercher en tous sens. Bien sûr, il y a certaines affinités électives entre chaque perspective et une méthode de recherche. Dans la première perspective proposée par ce livre, l'observation participante permet en effet de s'acculturer à une organisation, une profession ou un lieu, d'en acquérir progressivement les ficelles du métier, le vocabulaire, les conceptions du monde, les histoires et les valeurs, de se vêtir de l'étoffe intime ordinaire sur laquelle se tisse le sens dans ce monde particulier. Mais Howard Becker nous conseille aussi de faire émerger le sens en jonglant avec les colonnes de tableaux statistiques, en lisant attentivement certains romans, en interrogeant la façon selon laquelle les mesures sont construites, en nous autorisant au bon moment à user de l'imagination et du bon sens; etc. De même, dans la seconde perspective, les études de cas, faites en épluchant les archives ou en écoutant les récits des protagonistes, permettent d'entrer dans les multiples sources de confusion, dans la matérialité des opérations, dans la singularité et la complexité des situations où le sens a fait défaut. Ou sinon, elles permettent de traquer tous les ingrédients, les tactiques, stratégies, les surprises parfois, où du sens s'est maintenu, comme dans les improvisations musicales, ou encore de détailler les

particularités techniques, organisationnelles ou topologiques pour éviter, comme dans les organisations à haut niveau de sécurité, que le sens ne s'effondre en catastrophe. Mais on pourrait imaginer acquérir des points de vue complémentaires avec de l'ethnographie ou des quasi-expérimentations. La troisième perspective appelle préférentiellement des réflexions herméneutiques à l'occasion d'innovations techniques ou sociales afin de découvrir, couche par couche, les multiples horizons et lignes de fuite du sens dont ces innovations sont l'indice, le symptôme ou la menace. Souvent ces études sont cumulatives et continuent le creusement de la réflexion pour compléter ou amender l'ouvrage de sens déjà entamé. Mais de telles réflexions, de telles quêtes du sens dans les contextes pluriels et mouvants, peuvent tout aussi bien se fonder sur de l'autoethnographie, de la recherche action ou intervention, des études de cas ou des études d'œuvres. Enfin, la quatrième perspective se situe plus volontiers au sein du « tournant vers les affects ». Elle demande au chercheur la plus large ouverture possible à ce qui se présente, une capacité à se laisser affecter, à réfléchir ses affects, à les retranscrire. Elle demande sensibilité au monde, de tous les sens, et sensibilité théorique. Elle peut prendre appui sur l'expérience personnelle, sur des performances, des faits d'actualités, des œuvres ou des textes philosophiques.

Ce qu'apportent notamment les troisième et quatrième perspectives est que l'art du sens dans les organisations n'est pas seulement fonctionnel et pragmatique, mais également politique, éthique et esthétique. On peut ne pas tenir compte de ces dimensions s'il s'agit d'expliquer le comportement d'un groupe ou les processus ayant mené à un accident ou à un phénomène organisationnel, mais elles nous semblent indispensables pour comprendre en profondeur les enjeux du sens dans les organisations.

SENS ET INNOVATION : VERS UNE CINQUIÈME PERSPECTIVE SUR L'ART DU SENS ?

Nous pourrions imaginer une cinquième perspective possible sur l'art du sens, perspective qui a jusqu'à présent été très peu parcourue par les recherches en management et en sciences des organisations. Elle consisterait à se concentrer sur la dimension esthétique de notre rapport au sens à l'exclusion de toute idée de performativité (au sens de Lyotard¹). Autrement dit, il s'agirait de réfléchir et d'utiliser toutes les ressources de l'esthétique, tout en mettant entre parenthèses, au moins durant le temps de l'enquête, toute volonté de

1. Pour J.-F. Lyotard (1979), la performativité est la légitimation du savoir en raison de sa capacité à améliorer le rapport entrée/sortie.

performativité. Il s'agirait d'accueillir ce que l'affect nous présente d'étranger et de le mettre en résonance avec les différents contextes. Le geste revient ainsi à radicaliser certains aspects des deux dernières perspectives précédentes, tout en privilégiant le mot *art* dans l'expression « art du sens ». Dans la troisième des perspectives que nous avons identifiées, certains travaux réfléchissent la dimension esthétique, mais visent toujours une certaine performativité, plus exactement une contre-performativité qui va à l'encontre de la performativité dominante des organisations capitalistes. Dans la quatrième, par exemple, Lingis abandonne généralement toute visée performative ; il étudie des productions esthétiques et utilise certaines ressources esthétiques, notamment littéraires, pour communiquer ses réflexions, mais ne problématise pas le contact esthétique de son rapport à ce qu'il étudie.

Une approche trop centrée sur le contexte risque de répéter toujours le même sens, s'ouvrant difficilement à ce qu'un contact sensible, situé, singulier, peut apporter. Une approche liée aux affects vécus, présents, surgissant ici et maintenant, risque d'avoir du mal à embrayer sur le contexte et à le mettre en mouvement. Tout comme une approche ignorant la structure du milieu ou la psychosociologie de l'organisation risque de ne pas comprendre le jeu pour les acteurs.

Nous aurions ainsi pu ouvrir une cinquième partie dans ce livre, consacrée à la recherche d'une autre perspective. Mais extrêmement peu de travaux en théorie des organisations abandonnent le temps de l'étude toute visée d'utilité économique pour se concentrer sur le contact esthétique avec le monde organisationnel en lui-même. Il y a toujours une visée de contrôle pour orienter les fabrications du sens, que ce soit pour ou contre le système. Nous suggérerons cependant que c'est possiblement en mettant entre parenthèses une telle visée performative que l'on peut penser l'émergence d'innovations plus fondamentales.

Le sens et les sens

Pour penser cette perspective supplémentaire qui reste encore à structurer, nous pouvons nous aider des travaux de Jean-Luc Nancy. Pour lui, le sens a intrinsèquement une dimension esthétique. Il n'est pas seulement le fruit de la cognition. Il est le fruit de notre contact avec le monde, et ce contact passe par les sens. Les sens ne sont pas des médias neutres et transparents qui transporteraient le sens. Faire sens met tout autant en jeu, et sans doute en premier lieu, la sensibilité, la sensorialité, la sensualité, et toute la palette des sentiments (Nancy, 2009). Réfléchir à l'art du sens demande d'incorporer une matérialité et une corporalité irréductibles, toute une dynamique et une efficace du

sensible, qui se mêle intrinsèquement avec le sensé. Nancy nous fait comprendre cet aspect sensitif du sens en posant que ce contact avec le sens est un toucher. Nous touchons le sens, nous sommes touchés par le sens, et cette touche est notre accès au sens. Pour lui, le sens est comme pesant et épais – ce qui permet de le toucher. L'esthétique est la pensée de cette touche. Les arts (comme la pensée) travaillent notamment ce toucher et ainsi relancent le sens, ils produisent du sens en tous sens. Ainsi, par exemple, pour Nancy l'écriture est-elle non la monstration ou la démonstration d'une signification, mais aussi un geste pour toucher au sens (Nancy, 2000). Ainsi la photographie est-elle tactile, palpant toute la surface, toute la peau, l'écorce et la croûte du lieu, ses téguments, ses linéaments, ses enveloppes, tout en ne pouvant être plus qu'une approche (Nancy, 2008). Ainsi la danse produit-elle du sens sans média et joue-t-elle avec la pesanteur et le rythme d'une façon analogue à la pensée (Monnier et Nancy, 2005).

Déjà Merleau-Ponty (1945) nous rappelait qu'avant toute signification et tout modèle, nous sommes un corps plongé dans le monde : les sens grand ouverts en appel du sens et de la sensation. Déjà Serres (1985) montrait que la philosophie de la connaissance, ignorant majoritairement la sensorialité de notre rapport au monde, ne pouvait saisir des pans entiers de la connaissance. Pour lui, le savoir est saveur, il s'agit de prendre le temps de savourer le monde, de s'adonner au donné, et non de se précipiter sur la signification. Non pas seulement l'observer à distance : « Vous qui regardez tout de vos yeux toujours ouverts, votre lucidité ne se baigne-t-elle jamais de larmes ? » (*ibid.*, p. 51). Plutôt se baigner dans le monde de toute sa peau et de toute sa chair et transformer cette expérience non seulement en regards, mais aussi en écoutes, touchers, gustations et olfactions afin de mettre en dialogue sens et sensation. Ce que l'art peut nous apprendre est notamment de réapprendre à contacter le monde, afin de le vivre et de le penser. Certaines œuvres d'art jouent et déjouent le sens figé des choses ou des paysages au sein desquels nous nous mouvons, nous réapprenant à les voir, à nous en étonner ou à nous en épouvanter. Elles défont le sens, l'inquiètent, le floutent, le filoutent, restituent l'énigme. Elles nous affectent, nous transforment, nous individuent. Si Weick voit dans l'accord sur le sens ce qui lie l'organisation, l'expérience esthétique en partie désorganise, elle met à nu l'organisation, nous invitant à la repenser. Étudier une œuvre, ou mieux nous laisser guider par elle, c'est s'autoriser un nouveau départ, une nouvelle entame, un nouveau rapport. C'est quitter un temps le monde confortable du sens connu et commun, s'en laver en prenant un bain des sens et sensations, et reprendre le travail forts d'une expérience neuve. Quand Deleuze (1969) commente *Alice au pays des merveilles*, quand Foucault (1966) analyse *Las Meninas* ou, en théorie des organisations,

quand De Cock (2000) plonge dans les *Fictions* de Borges, le sens ne revient plus tout à fait le même. Ce n'est pas non plus le sens conçu par l'auteur d'origine. C'est un sens créé au toucher d'une œuvre. Ainsi, même l'écriture ne s'adresse pas directement à l'intellect. Les textes ne font pas que nous renseigner sur le monde, ils nous atteignent par la chair des mots (Rancière, 1998), depuis la matérialité du livre, de la typographie, des formes d'inscription (Derrida, 2001), qui font que le sens jaillit et nous envahit.

Nous avons tous cette sensibilité, encore reste-t-il à l'accepter. Pour Jean-Luc Nancy, le sens déjà là, notre « réservoir de sens », est comme un manteau qui nous protège du contact avec le sens de ce qui se présente. Nous ne le touchons plus, ou alors que mal. Il nous invite au contraire à apprendre à nous exposer au sens, ce qu'il écrit « ex-peau-ser » (Nancy, 2000), pour souligner ce contact tactile, incarné et sensuel avec le sens. Le sens ici peut être pris comme les grandes significations : pour lui, comme pour Lyotard (1979), les grands sens, les grands récits (théologiques, communistes, progressistes, psychanalytiques...) ne nous font plus sens. Ce dénuement est une sorte de dénudement (Nancy, 2001), qui nous permet de relancer la question du sens. Mais c'est aussi le sens de moments esthétiques : la rencontre avec un paysage, un visage, une œuvre d'art, une situation. Le sens se rejoue dans ces moments, à condition que nous acceptions de nous y exposer.

Car si, pour Nancy, faire sens est contact sensible, c'est aussi un travail, toujours à recommencer. S'il s'agit d'être en prise avec le(s) sens, c'est non pas pour le capturer, mais plutôt pour reprendre l'entreprise de le recontacter, d'en découvrir de nouvelles émergences et de reprendre le questionnement. En effet, faire sens n'est pas attribuer une signification univoque ou considérer ce qu'on touche comme un signe renvoyant à un sens prédéfini. Faire sens, c'est avant tout faire naître du sens : art et artisanat. Il s'agit alors non pas de chercher à parfaire un édifice de sens, à adjoindre une brique de plus dans le mur de la connaissance, mais de s'attacher à faire naître du sens depuis le singulier que l'on examine. En un sens, le sens, une fois supposément exprimé, représenté, est déjà mort. La pensée, qui est mouvement, qui est recommencement du travail de quérir le sens, s'oppose ici à la connaissance. La pensée est toute dans l'approche, dans la tentative d'effleurer, de toucher, elle se tient dans l'imminence du jaillissement du sens, qui est toujours prête à le faire renaître, à l'appeler de nouveau ; elle est sur ses rives, dans ses limites (Nancy, 2008). Elle est dans le sens qui pointe mais qui rechigne à se laisser saisir. Le sens est à la fois singulier et pluriel. Toujours singulier, neuf dans un paysage, dans un geste ou dans une œuvre d'art, et pluriel, dans ses multiples linéaments et dans sa promesse d'universel.

Le sens, le sensible, le sensé

On aura compris qu'ainsi s'exposer, toucher et se laisser toucher, danser avec l'événement et recommencer à chaque occasion la fabrique du sens s'opposent à une certaine idée de l'objectivité, de la prise de distance et de la cumulativité de la science qui a longtemps poussé les chercheurs à s'immuniser contre leurs propres affects, à « psychanalyser » leur rapport à l'objet d'étude et à s'inscrire dans un savoir établi. S'insensibiliser serait dans cette dernière idée gage de justesse et de justice, preuve d'un regard scientifique. S'anesthésier permettrait d'opérer en situation d'asepsie. Nous avons vu comment, au contraire, K. Stewart ou A. Lingis parlaient de moments d'affects comme des événements qui les appelaient à penser. L'affect se présentait comme un indice que quelque chose ne collait pas avec les schémas préétablis, que quelque chose se passait, lourd de significances. Indice qu'il ne s'agissait pas alors d'interpréter à l'aide des grilles déjà présentes, mais de penser, prêts à s'engager. Indice que ce qu'ils croyaient, que ce qu'ils étaient, devait être prêt à bouger. Nous exposer invite non pas à nous immuniser et à nous esquiver pour prendre de la distance, mais plutôt de nous laisser contaminer – affecter, voire infecter – par l'expérience, par ce contact. Un regard, un mot, une attitude nous touche, nous effraie, nous hante, voilà qui n'est peut-être pas à éliminer comme un parasite mais à accueillir comme une question. Ce n'est peut-être pas seulement notre connaissance du monde qui en sera changée, mais notre manière de s'engager dans celui-ci, notre subjectivité. Contrairement à nos habitudes de chercheur, la question vient de l'extérieur, de l'étrange, de l'étranger, mais c'est peut-être là la possibilité même de l'innovation. À condition que cela ne change pas seulement nos théorisations mais également nos manières de vivre, les organisations, le politique.

Cet effet des affects n'est pas pour autant magique et nous ne faisons pas sens d'une façon isolée. Si nous gagnons à miser sur cette efficace des affects, il nous faut en même temps saisir les règles du sensible qui font que le sens se construit toujours en partie collectivement. L'esthétique désigne à la fois ce contact affectant et la réflexion sur le monde sensible dans lequel elle a lieu. Si Le Breton (2006) nous dit que le monde de l'homme est un monde de la chair, il ajoute qu'il s'agit d'une « construction née de sa sensorialité passée au crible de sa condition sociale et culturelle, de son histoire personnelle, de son attention à son milieu » (p. 15). De même, si Deleuze (1969) nous recommande d'expérimenter plutôt que d'interpréter l'art, c'est avec une visée critique et clinique : diagnostiquer les formes de vie et débusquer les lignes de force et de pouvoir.

Le contact esthétique ne se fait donc pas dans le vide. Il existe une organisation du sensible qui contraint notre contact esthétique avec le sens, et c'est aussi là que l'art nous aide à penser le sens. Chaque forme d'art contient un ensemble de conventions qui permet de partager du sens. Ainsi, lorsque par exemple nous assistons à une pièce de théâtre ou à un film, nous comprenons ce qui se présente devant nous en connaissant le rôle des acteurs, de l'auteur, du metteur en scène ou réalisateur, du public, des distributeurs, de la critique, etc., tout comme d'un ensemble de signes (lever du rideau, générique...), et depuis la connaissance encore de certaines œuvres auxquelles le spectacle fait référence. C'est parce que nous partageons cette organisation du sensible que du sens peut circuler, ou se réinventer, se créer, mais cette organisation est en même temps ce qui attribue des rôles, des places et des droits (Rancière, 2000). Ce partage du sensible, tellement internalisé ou naturalisé que nous ne le sentons plus, qui définit ce qui se donne à ressentir, est une limite, éminemment politique, à notre fabrication du sens, et il est difficile de s'en extirper. Il porte sur « ce qu'on voit 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 possibles du temps » (Rancière, 2000, p. 14). Plus globalement, chaque époque définit une certaine stratégie pour mobiliser le sensible et fabriquer du sens, composant là encore des hiérarchies et des jeux de reconnaissances. Ainsi, toujours selon Rancière, après un régime représentatif, où les arts cherchaient à proposer une *mimesis* du monde, depuis le début du 20^e siècle, nous sommes progressivement entrés dans un régime esthétique, où l'art essaie de nous faire entrer dans un contact plus immédiat, brut, avec le réel, et en même temps multiplie les références sur des références. Ainsi les arts peuvent-ils nous faire prendre conscience de ce bain sensible au sein duquel nous comprenons, agissons et nous mouvons : cet ensemble de tenus-pour-acquis et de préétablies, cette organisation et ces hiérarchies qui tissent notre contact avec le monde avant même que du sens y soit saisi.

Entre le sensoriel et le sensé, entre nos perceptions et le sens, entre ce que nous sentons et toutes nos théories et connaissances, réglant le passage de l'un vers l'autre et dans les deux sens, intervient une telle couche sensible (Moriceau et Paes, 2014). Nous avons alors besoin d'une réflexivité esthétique sur notre art de faire sens : comprendre ces conventions sensibles qui font que nous donnons sens à ce que nous percevons, qui nous permettent de voir quelque chose dans un monde de sensations et qui gouvernent notre façon de toucher le monde. Saisir ce partage du sensible, cette organisation qui transit ce que nous voyons et entendons, impose une inquiétude épistémologique et éthique pour nos recherches sur les organisations. Nos observations, nos entretiens, nos « cueillettes des données » et nos écritures

sont gouvernés par de telles conventions qui nous permettent d'être sensibles et de faire sens de nos terrains et objets d'étude. Si les sciences sociales nous ont appris à exercer une certaine réflexivité critique sur l'effet qu'exerce notre présence physique et sociale sur nos observations et entretiens, ou sur nos prises de parole et textes, nous sommes moins habitués et moins armés pour saisir et réfléchir l'influence du partage du sensible sur nos interprétations. Influence qui s'exerce au-delà d'une phénoménologie de la perception et en deçà des jeux sociaux animant la recherche.

Sens et innovation

La question est alors celle de la capacité à innover. Un art du sens peut-il contribuer à apporter certaines innovations dans le partage du sensible? Et ces innovations peuvent-elles se propager, influencer en retour les contextes sociaux, politiques, culturels? Une certaine réflexivité esthétique peut-elle nous permettre de penser du sens inédit pour les organisations? Y a-t-il une capacité d'innovation de nos manières de construire le sens, et par là même de nous organiser, ayant l'esthétique pour origine?

Avec Becker, il y a bien sûr des changements dans la société, mais ces changements ne sont pas en lien direct avec la façon dont les acteurs font sens de leur situation. Il étudie plutôt la répétition des mêmes parcours, défis et *habitus*. Et si lui innove dans sa façon de produire du sens sociologique, c'est dans une visée plutôt de compréhension que d'innovation sociale. Weick semble partir du présupposé que les organisations ont besoin d'innover pour survivre, être plus sûres et plus compétitives. Mais il fustige avant tout leur incapacité à détecter le sens nouveau lorsque celui-ci se pointe. S'il souligne la capacité d'improvisation dans le jazz, il ne s'agit pas d'un changement de genre musical. Pour sa part, Stiegler vise le changement. Sa pensée, son activité espèrent instiguer une contre-innovation, pour contrer certains changements qu'ils déplorent : la puissance du marketing sur nos désirs, la mainmise des géants du Web sur nos façons de penser et nos interactions, etc. Si la technique se développe comme remède contre nos insuffisances, lorsque s'en emparent certaines puissances le remède devient poison. Mais on peut selon lui faire tourner la pharmacologie dans l'autre sens, et utiliser ces mêmes techniques comme remède. Pourtant, le même Stiegler diagnostique la mort presque irrémédiable du cinéma (2001) et prétend que la majorité d'entre nous n'auraient même plus accès au sensible (2005). S'il a appelé un temps à une réjouissante guerre esthétique, sa lecture pessimiste semble ne laisser que peu d'espoir à un changement venant de nouvelles façons de percevoir le monde. Dans la quatrième perspective, Stewart est profondément affectée par la

pauvreté de l'ancienne cité minière américaine et son écriture sait nous communiquer ses affects. Mais ni son texte esthétique et réflexif, ni son action ne peuvent changer la situation. Et si les textes de Lingis ont une puissance esthétique exceptionnelle, si les expériences qu'il décrit ont le remarquable pouvoir de le changer lui-même et possiblement le lecteur, ils n'ont pas en visée un changement collectif.

À la lumière des enseignements de ce livre, il nous semble que pour être vecteur d'innovation l'art du sens devrait avoir quatre caractéristiques :

1. Il devrait venir de l'étranger. Nous sommes toujours déjà pris dans nos *sensemakings*, dans nos façons collectives de comprendre la situation, de la parler, dans nos comportements emboîtés. Nous sommes toujours déjà pris dans les performances à jouer qui nous permettent de réussir. Nous sommes toujours déjà pris dans les sens imposés par les grandes puissances économiques. Ce que nous montre le tournant vers les affects est notamment que le sens nouveau vient de l'extérieur, de l'étrange, de l'étranger, de ce qui bouscule nos manières de voir et de penser. Que les affects sont ce qui nous met en contact avec ce sens étrange, ce à quoi nos manières habituelles de faire sens risquent de nous rendre sourds. Derrida et Dufourmantelle (1997) nous invitent à être sensibles à la question de l'étranger. Autrement dit, à accepter premièrement qu'il y a des choses qui ne font pas partie de nos théories, de nos manières de faire sens, qui montrent nos limites, qui donnent goût à explorer encore. Mais deuxièmement, aussi, à admettre que les questions soient posées par l'étranger, défaisant même nos manières de poser les questions, et appelant à une ouverture éthique. L'émotion, familière, nous bouleverse ; l'affect, étranger, nous force à penser, à remettre en question et à remettre au travail notre art du sens. Que la question vienne de l'étranger est ce qui nous garantit que nous ferons sans doute plus que ressasser les mêmes sens, répéter les mêmes théories, les mêmes histoires, les mêmes actions.
2. Il devrait réfléchir le sensible, entre sensations et sensé, perceptions et pensées. La question de l'étranger, le contact sensoriel et affectif avec ce qui est étudié, ne se donnent pas dans le vide. Le partage du sensible qui gouverne l'expérience esthétique ici et maintenant demande à être pensé. Il en va non seulement d'impératifs épistémologiques mais également de la possibilité d'inscrire notre recherche dans ses dimensions politiques. Il s'agit de comprendre comment sont organisées les scènes de parole, qui y a part, quelles conventions entourent les communications et les rencontres. Le contact avec les

organisations tout comme la production même de la recherche se déroulent dans des conditions esthétiques à réfléchir.

3. Il devrait également se réfléchir en regard des différents contextes dans lesquels il s'inscrit. Non pas pour lui attribuer la juste signification, mais pour indiquer les horizons et enjeux vers lesquels faire porter la réflexion et pour donner la possibilité d'étendre l'expérience située par transduction. C'est ici sans doute une limite des textes de Lingis. Si avec cet auteur le contexte politique et culturel n'est jamais absent, la rencontre relatée vient comme s'abstraire un temps de ces contextes, ou touche à un trait humain plus originaire. Ses textes cherchent à affecter le lecteur, à le faire réfléchir, peut-être à changer ses actions, mais il ne semble pas réfléchir à la performativité collective de ses textes, comment les composer afin d'enclencher des changements plus étendus. La cible est chaque fois un lecteur individuel et non un groupe ou une communauté. La troisième perspective vient ainsi prolonger la quatrième.
4. Il ne devrait cependant pas viser à établir un lien trop déterminé entre l'expérience située et les contextes. Ce serait figer la relation, bloquer la création de sens, bloquer l'effort créatif de penser. Ce serait transformer le sens peut-être potentiel ou pluriel, le sens en naissance ou en devenir, en une signification. Sans cette tension pour faire naître du sens, la recherche pousserait peut-être vers la transformation, mais non vers l'innovation. C'est du fait de ce souci qu'il faut sans doute comprendre que les affects entrent seulement en résonance, selon des liens potentiels, avec les contextes historiques et politiques chez Massumi (2015), que ces contextes se manifestent sous forme de corps fantomax, de restes traumatisés des histoires effacées chez Clough (2007), de même que les vignettes fragmentaires de Stewart (2007) qui refusent de vouloir s'assembler en un tableau complet, ou les résistances des théories non représentationnelles à se boucler en une représentation (Thrift, 2007).

Dans la cinquième perspective ici esquissée, le but n'est ainsi pas d'imposer un *contresens* comme avec Stiegler, mais d'ouvrir la possibilité qu'un sens nouveau apparaisse. Pour être vraiment nouveau, le sens ne peut être seulement le prolongement de soi ou de ce qu'on savait, il doit venir de ce qui est autre. La recherche est alors justement celle de l'émergence d'un sens non déjà vu, non déjà connu. Il ne s'agit pas alors d'imposer un sens qui est celui de nos convictions, mais de l'accueillir même s'il est étrange, justement parce qu'il est étrange (cf. Beyes et Steayert, 2013). C'est parce qu'il est étranger qu'il nous

force à penser, à recommencer le travail du sens, et qu'il peut faire apparaître du radicalement nouveau. Si ce sens émergent peut avoir un effet performatif, cette question ne vient qu'après. Ce sens est éminemment singulier. Il est né dans une expérience singulière, il est situé dans un moment, dans un lieu, dans notre rencontre avec lui. Mais il n'a de sens que s'il est également pluriel, s'il peut être partagé, communiqué, disséminé. Se pose alors la question de comment partager une telle expérience de sens sans la rabattre dans les catégories connues. Comment lui faire conserver sa force d'étrangeté, sa puissance d'éveiller la réflexion ? Ce qui pose à nouveau une question de performativité, mais cette fois-ci pas dans le sens de Lyotard. Il va en effet falloir réussir à trouver une écriture ou une parole capable de restituer la richesse de l'expérience sensorielle, d'affecter, de donner à penser pour inviter d'autres personnes à la saisir de l'intérieur (Moriceau, 2018a, 2018b). La recherche n'est pas alors à propos du monde, elle en fait partie, elle espère avoir une action, elle se veut fabrique de sens. Du sens est à communiquer, dans sa capacité poétique à faire enclencher des pensées, mais sans imposer une signification.

Pour Nancy (1996), le point de départ est que nous sommes en commun, en commun dans une organisation, en commun dans une société. En commun, mais non pas unis ou coordonnés par un sens commun, partagé par tous. En commun, mais en dissensus et en différend. En commun, mais sans sens préexistant qui nous assigne place et fonction. Ce que nous partageons est avant tout la situation de ne pas avoir de sens préexistant ou commun, et que nous cherchons à faire sens. Face à ce désir de sens, Nancy pose que nous sommes singuliers pluriels. Singuliers : chacun différent, sans une essence commune, chacun faisant naître du sens à sa manière, et pluriels : car exposés à divers contextes, sans qu'aucun d'eux nous définisse.

Nous espérons que ce livre donnera envie à plus de chercheurs de s'intéresser à l'art du sens, quelle que soit la perspective qu'ils choisissent de sillonner. Bien sûr, il serait sans doute possible de structurer autrement les recherches sur l'art du sens, mais en présentant ainsi cinq perspectives, nous invitons à diversifier les approches sur le sens dans les organisations. Elles peuvent nous apprendre à démasquer nos faux-semblants, toutes les mises en scène par lesquelles on arrive à vivre socialement, les jeux de rôles qui habillent et animent la vie des organisations tout comme nos vies personnelles, les façons de sauver la face ou d'abriter nos petites lâchetés. Et elles peuvent nous faire entrer en contact, parfois par simples flashes, avec la solitude et la perte, les difficultés à construire du sens, le contingent de nos conditions, la vanité de tous ces jeux qui nous divertissent du vide et de la finitude. Certaines fois, cette rencontre avec l'étranger confrontera même à l'expérience de l'absurde (Camus, 1942) ou de l'incompréhensible (Barba, 2011), mais sans nous faire renoncer

à chercher ensemble, à nous électriser d'énergie et de puissance pour porter la vie au plus haut et refuser l'enlèvement dans le sens imposé. Cela dit, au cours de l'écriture de ce livre, l'importance des différents contextes plus globaux au sein desquels le sens se fait dans les organisations tout comme l'analyse des moments d'affect, l'importance aussi des enjeux politiques et éthiques, voire existentiels, de l'esthétique nous sont apparues avec toujours plus de force.

L'important nous semble de conserver ce désir de sens, ce goût de chercher le sens en tous sens. De s'autoriser la liberté d'utiliser les ressources et les forces de l'art pour mieux comprendre le monde des organisations. Parce que la recherche est à n'en pas douter, *justement*, un art du sens.

RÉFÉRENCES

- Autissier, David et Frédéric Wacheux (2006), *Manager par le sens: les clés de l'implication au travail*, Paris, Eyrolles et Éditions d'Organisation.
- Barba, Eugenio (2011), « Incompréhensibilité et espoir », dans Odin Teatret, *La vie chronique*, Holstebro, Nordik Teaterlaboratorium.
- Beyes, Timon et Chris Steyaert (2013), « Strangely Familiar: The Uncanny and Unsettling Organizational Analysis », *Organization Studies*, vol. 34, n° 10, p. 1445-1465.
- Boje, David (2006), « Book Review Essay: Pitfalls in Storytelling Advice and Praxis », *Academy of Management Review*, vol.31, n° 1, p. 218-225.
- Camus, Albert (1942), *L'étranger*, Paris, Gallimard.
- Clough, Patricia T. (2007), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, Durham, Duke University Press.
- Corvellec, Hervé et Annette Risberg (2007), « Sensegiving as Mise-en-Sens: The Case of Wind Power Development », *Scandinavian Journal of Management*, vol. 23, n° 3, p. 306-326.
- De Cock, Christian (2000), « Reflections on Fiction, Representation and Organization Studies: An Essay with Special Reference to the Work of José Luis Borges », *Organization Studies*, vol. 21, n° 3, p. 589-609.
- Deleuze, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (2001), *Papier machine*, Paris, Galilée.
- Derrida, Jacques et Anne Dufourmantelle (1997), *De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, Paris, Calmann-Lévy.
- Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Gioia, Dennis A. et Kumar Chittipeddi (1991), « Sensemaking and Sensegiving in Strategic Change Initiation », *Strategic Management Journal*, vol. 12, n° p. 433-48.
- Le Breton, David (2006), *La saveur du monde: une anthropologie des sens*, Paris, Métailié.

- Lyotard, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit.
- Massumi, Brian (2015), *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- Monnier, Mathilde et Jean-Luc Nancy (2005), *Allitérations : conversations sur la danse*, Paris, Galilée.
- Moriceau, Jean-Luc (2018a), « Can the researcher learn? Relatedness and the ethics of writing », *Society and Business Review*, vol. 13 n° 3, p.242-253.
- Moriceau, Jean-Luc (2018b), « Écrire le qualitatif : écriture réflexive, écriture plurielle, écriture performance », *Revue internationale de psychosociologie et de gestion des comportements organisationnels*, vol. 24, n° 57, p. 45-67.
- Moriceau, Jean-Luc et Isabela Paes (2014), « Performances acadêmicas e experiência estética : um lugar ao sensível na construção do sentido », dans B. Picado, C. C. Mendonça et J. C. Filho (dir.), *Experiência estética e performance*, Salvador, EDUFBA, p. 107-129.
- Nancy, Jean-Luc (2009), « Making sense », dans L. Collins et E. Rush (dir.), *Making Sense : For an Effective Aesthetics*, Berne, Peter Lang, p. 209-213.
- Nancy, Jean-Luc (2008), *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide.
- Nancy, Jean-Luc (2001), *La pensée dérobée*, Paris, Galilée.
- Nancy, Jean-Luc (2000), *Corpus*, Paris, Métailié.
- Nancy, Jean-Luc (1996), *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée.
- Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique.
- Rancière, Jacques (1998), *La chair des mots*, Paris, Galilée.
- Rouleau, Linda et Julia Balogun (2011), « Middle Managers, Strategic Sensemaking, and Discursive Competence », *Journal of Management Studies*, vol. 48, n° 5, p. 953-983.
- Salmon, Christian (2007), *Storytelling : la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- Serres, Michel (1985), *Les cinq sens*, Paris, Gallimard et Fasquelles.
- Stewart, Kathleed (2007), *Ordinary Affects*, Durham et Londres, Duke University Press.
- Stiegler, Bernard (2005), *De la misère symbolique*, tome 2 : « La catastrophe du sensible », Paris, Galilée.
- Stiegler, Bernard (2001), *La technique et le temps*, tome 3 : « Le temps du cinéma et la question du mal-être », Paris, Galilée.
- Teulier, Régine et Linda Rouleau (2013), « Middle Managers' Sensemaking and Interorganizational Change Initiation: Translation Spaces and Editing Practices », *Journal of Change Management*, vol. 13, n° 3, p. 308-337.
- Thrift, Nigel (2007), *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*, Londres, Routledge.

CONTRIBUTEURS

Howard Becker est l'un des principaux représentants de la seconde École de Chicago en sociologie. À partir de longues immersions sur les terrains, il a notamment montré le rôle de l'étiquetage social résultant de parcours déviants, ainsi que la construction sociale de l'activité artistique. Pour lui, le sens se crée dans les interactions : c'est au sein d'une communauté que le chercheur invente ses propres méthodes. Il s'est inspiré de ses expériences de professeur à l'Université de Northwestern, de pianiste de jazz et de photographe. Il est entre autres l'auteur, d'*Outsiders*, des *Mondes de l'art*, des *Ficelles du métier* et de *Comment parler de la société*.

Carlos Magno Camargo Mendonça est professeur au département de communication sociale à l'Université fédérale du Minas Gerais (Brésil). Ses recherches portent sur la corporéité, les affects et les performances dans la communication, notamment les représentations et stigmatisations du corps homosexuel, ou les performances artistiques, à partir d'une lecture entre autres de Deleuze, Butler et Turner. Ses derniers livres (en portugais) sont : *Communication et sensibilité : pistes méthodologiques*, *Expérience esthétique et performance* et *Et le verbe se fit homme : corps et média*.

Dianne Hagaman est photographe. Elle étudie la création et la communication de sens par les images, notamment dans des enquêtes dans les communautés religieuses et dans le journalisme sportif. À partir de sa propre expérience, elle a par exemple montré comment le photojournalisme pour quotidiens est limité par un ensemble de règles implicites définissant les bons récits. Elle a notamment publié *How I Learned Not to Be a Photojournalist* ainsi que des articles dans *The Sociological Review* et *Visual Studies*, et participé à l'ouvrage *Thinking Together* avec Becker et Faulkner.

Marie-Astrid Le Theule est maître de conférences au CNAM-LIRSA. Ses travaux portent sur la construction du chiffre comptable et sur les liens entre gestion et création. Sa méthode de recherche est ethnographique, influencée par les sociologues de l'École de Chicago et accompagnée de documentaires. Elle a enquêté sur des squats d'artistes, les publications pour la jeunesse, les services de soins palliatifs et l'élaboration des règles de droit. Elle a publié *Passeurs de création gestionnaires des organisations culturelles*, issu de sa thèse plusieurs fois primée, ainsi que des articles dans *Critical Perspectives on Accounting*, *Revue française de gestion*, *Management International* et *Organization Studies*.

Hugo Letiche est professeur de Management et organisation à l'Université de Leicester (ULSB) et professeur invité à Institut Mines-Télécom Business School. Ses recherches embrassent une critique éthique, politique et esthétique des organisations, s'appuyant sur un engagement affectif et réflexif. Ses livres récents sont *Demo(s): Philosophy, Pedagogy, Politics, Turn to Film, Post-formalism, Pedagogy Lives* et *The Relevant PhD*. Il a dirigé des numéros spéciaux de *Culture and Organization*, *Society and Business Review*, *Journal of Organizational Change Management* et *E:CO Complexity/Ecology*.

Alphonso Lingis est professeur émérite à l'Université d'État de Pennsylvanie. D'abord connu en tant que traducteur de Levinas, Merleau-Ponty et Klossowski, il a depuis une vingtaine d'années publié de nombreux textes, sédimentés à partir de ses nombreux voyages et engagements. Affects et rencontres sont accueillis par une attention phénoménologique sensible, incarnée et précise, et sont chaque fois occasions de pensées éthiques et philosophiques originales. Son écriture, et ses communications sous forme de performances, invitent le lecteur à vivre l'expérience qu'il a traversée, comme autant de voyages multisensoriels et réflexifs.

Philippe Mairese est professeur associé à Audencia (Nantes) et affilié à la recherche d'ICN-Artem (Nancy). Il a soutenu sa thèse en arts à la Sorbonne et en philosophie des organisations à l'Université des Études Humanistes (Universiteit voor Humanistiek), Utrecht. Ses recherches apportent une perspective esthétique et politique sur les organisations et sur les liens entre art et création de valeur. Il développe une pratique et une réflexion sur les méthodes de recherche fondées sur l'art : comment l'art peut aider à comprendre les mutations des organisations, comment une pédagogie basée sur l'art permet d'enseigner la gestion ou l'entrepreneuriat autrement. Il est l'un des membres fondateurs du journal universitaire alternatif *Dysfunction*.

Jean-Luc Moriceau est professeur à Institut Mines-Télécom Business School, où il anime les formations pour doctorants et coanime l'équipe ETHOS. Ses recherches interrogent et s'appuient sur la performativité, les affects, les méthodes qualitatives et les écritures universitaires en dialogue notamment avec les auteurs du post-structuralisme. Il a copublié *Demo(s): Philosophy, Pedagogy, Politics, Turn to Film* et *Méthode qualitative de recherche en science sociale: S'exposer, cheminer, réfléchir ou l'art de composer sa méthode* ainsi que des numéros spéciaux de revue sur le sens de la recherche, l'écriture universitaire, l'éthique et la pensée de Simondon.

Isabela Paes est actrice, codirectrice de la compagnie Luna Lunera et chercheuse indépendante. Ses recherches enquêtent notamment sur la production théâtrale et les performances, et développent une critique de la société capitaliste, notamment à partir notamment des écrits de Bernard Stiegler et d'Eugenio Barba. Elle étudie la construction contemporaine des affects, de la présence et de la performance. Elle a publié des articles dans des revues comme *Society and Business Review*, *Revue internationale de gestion des comportements organisationnels* et *La Revue des sciences de gestion*, ainsi que de nombreux chapitres d'ouvrages.

Bernard Stiegler est professeur à l'Université de Londres et à l'Université technologique de Compiègne. Il préside Ars Industrialis et dirige l'Institut de recherche et d'innovation. Après sa thèse sous la direction de Derrida, il montre l'importance de la technique dans l'existence et la conscience humaine, en tant que rétention tertiaire et sous forme de système technique mondialisé. Il étend ensuite sa réflexion aux effets sur la sensibilité, l'économie, le travail et la transmission intergénérationnelle. Il encourage le développement de l'économie contributive, concept qu'il a lui-même forgé.

Kim Tsai accompagne et guide les réfugiés et demandeurs d'asile, notamment dans leurs relations avec l'administration. Dans sa thèse à l'Université des Études Humanistes (Universiteit voor Humanistiek), elle décrit d'une manière sensible, poétique et réflexive le jeu des affects à la fois dans ces relations et dans les relations du chercheur avec le terrain. Elle montre le besoin de s'insensibiliser de la part de certains fonctionnaires et s'interroge sur les possibilités et les risques d'une ethnographie fondée sur les affects.

Karl Weick est professeur à l'Université du Michigan. Après la publication de *The Social Psychology of Organizing*, où il théorise les interrelations entre le sens et l'organisation et introduit son concept d'énaction, il montre la fécondité de son approche en étudiant les cas de catastrophes telles qu'incendie, accident d'avion ou explosion de centrale. Il s'est ensuite notamment intéressé aux universités, à l'improvisation et aux organisations à haut niveau de sécurité. Il a publié dans les meilleures revues de management et reste l'un des plus célèbres théoriciens des organisations.

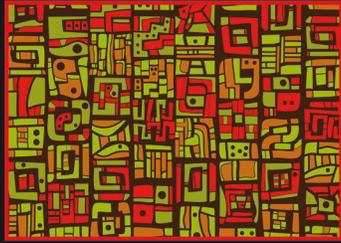
INDEX

- Acteur/actrice 13, 21, 68-77, 80, 85, 90, 99, 158, 179, 217-233
- Affect 11, 14, 16, 21, 22, 69-76, 146, 179, 180, 198, 200, 219, 223, 241-244, 262-286, 304-315
- Apprentissage 12, 110, 125, 128, 147, 152, 183, 220, 227, 305
- Art du sens 1-15, 101-104, 301-316
- Art (méthodes de recherche fondées sur l'art); 156-159
- Artiste 5, 7, 12, 20, 21, 32-36, 58-60, 68, 90, 108, 117, 140, 162, 189, 190, 205-209, 214, 249, 257, 302
- Autorité 14, 18, 80, 89, 108, 131, 155, 158, 166-171,
- Beauté 5, 132, 140, 143, 148, 195, 200, 295
- Capitalisme 10, 11, 19, 21, 178-165, 223, 228-230, 242, 305
- Chorégraphie 62, 74, 138-144
- Compassion 243, 276
- Complexité 18, 102, 108, 143, 154, 186, 211, 215, 265, 284, 299
- Concept 1-4, 14-15, 18, 70-75, 100, 107, 126-127, 178, 198, 223-224, 242, 284, 299, 302, 304
- Conflit 140, 148, 167, 214, 265
- Conscience 69, 140, 145-146, 155, 228, 241, 256-259, 291-292
- Contexte 6, 9, 15, 21, 48, 73, 115-125, 150, 222, 303-307, 314
- Contrainte 116, 127, 142-144, 147
- Contrôle 20, 68, 107-131, 143, 181, 191, 207-215, 248-251, 307
- Construction 1-20, 73, 102-104, 116 et s., 149-152, 158-159, 206, 221, 310
- Convention 7, 16, 32, 77, 110, 280, 311-313
- Conversation 18, 73, 117-123, 151-171, 240, 242, 256
- Corps/corporel/incarné 65-77, 88-93, 140, 143, 165, 186, 223-232, 247-260, 265, 286, 293, 308
- Couplage 102, 140, 144, 303
- Création 20, 33, 70-77, 89-91, 108-116, 144, 178-181, 217-233
- Cuisine 22, 119, 290-298
- Danse 65, 137-149, 212-214, 296, 301, 310
- Décision 52-54, 116, 126, 127, 152, 199, 256, 277, 290
- Désir 67-70, 103, 177-186, 200-203, 255, 228-233, 253-255, 276
- Dessin 205-214
- Discipline 51-55, 110, 224-233
- Dispositif 103, 149, 157-171, 201
- Écoute 40, 79, 92, 93, 117, 151-171, 178-181, 224-229, 269
- Écriture 13-17, 33-36, 60-61, 79-93, 81-184, 304-316
- Enactment/énaction 100-101, 139-149
- Équivoque 139-141
- Engagement/implication 58, 85, 149-153, 170, 183, 228-233, 241-243, 262
- Enregistrement 159, 178
- Environnement 67, 97, 112, 122, 139-147, 249-259, 289
- Esthétique 1-5, 10-23, 68-77, 144-148, 159, 179-185, 190-201, 217-233, 297, 302-316
- Eros/érotique 14, 242-244,
- Éthique 4-11, 54, 100-103, 241-244, 261, 265, 303-305, 311-316

- Ethnographie 223, 243, 266, 306
- Existence 68, 73, 101, 141, 177-183, 200-201, 257-259
- Expérience/expérimenter 1-5, 11-15, 20-23, 71-74, 99-100, 115, 143-144, 153-170, 196-203, 217-233, 254-255, 265, 297-298, 304-308, 314-315
- Expression 58, 108, 248, 280,
- Ficelle du métier 8, 27-37, 56, 63, 89, 305
- Film 9, 21, 34, 80-81, 86-87, 207, 254, 311
- Fonction/fonctionnel/fonctionnaliste 8, 49, 55, 69-71, 83, 113, 152, 179-181, 221, 230-233, 252-253, 305-306
- Gestion 39, 53-54, 62, 81, 87-93, 279-280, 302
- Goût 2-7, 22, 77, 192-196, 290-299
- Hiérarchie 79-80, 154, 170-171, 185, 311
- Identité 7, 29, 72, 101, 148, 152, 166, 205-215, 244, 256-257, 270-272, 299-300
- Image 9, 58, 68-76, 92-93, 108, 119-120, 125-127, 208-209, 248-259
- Impératif 6, 10, 313
- Improvisation 12, 17-18, 36, 107-132, 146, 220, 229, 305, 312
- Individuation 9, 15, 19-20, 76, 177-186, 188-202, 217-233, 303
- Innovation 2, 23, 107, 119-130, 139, 306-314
- Insider/outsider 7, 63
- Intention 8, 18, 114-118, 121, 129, 147-149, 227, 241-243, 247-248, 274
- Interaction 15, 77, 98-103 139-155, 240-244, 299
- Intuition 8, 97, 102, 109-110, 208
- Jazz 11-12, 17, 46, 59, 107-132, 312
- Mémoire 29-31, 69-77, 117-118, 145-146, 180-181, 276
- Modèle 34, 43, 63, 109-115, 123, 156, 185-186, 209-211, 221-222, 292-299, 308
- Monde de l'art 7, 32-33, 90-91, 186
- Musée 293
- Musique 36, 41, 51, 58-60, 75, 114, 131-132, 143-147, 205-214
- Norme 7, 15-17, 31-34, 40, 89-92, 149, 169, 265
- Numérique 35, 184-191, 208, 247-257
- Objet 28, 50-51, 73-75, 92-93, 114, 140-142, 191-203, 209, 239, 267, 289-290, 298
- Œuvre 19-20, 32, 41-43, 92, 147, 155, 181-185, 189-203, 205-212, 217-222, 274-277, 306-311
- Orchestre 58-59
- Opéra 89, 205-214
- Organisation 1-13, 17-19, 49, 80-82, 97-104, 107-132, 139-149, 152-170, 183-186, 275-279, 289, 301-316
- Oulipo 84
- Partage 18, 71-77, 102, 138-146, 151-171, 185-186, 219-220, 240-244, 264-266, 297, 311-315
- Plan/planification 5-12, 97-99, 107-116, 121-131, 146, 153-154
- Peau 72, 76, 164, 247-255, 282, 308-309
- Peinture 43, 59-60, 274, 298-299
- Pensée 9-21, 53-56, 70, 84, 177-186, 218-220, 253-259, 308-315
- Perception/percept 1-7, 68-77, 140-145, 155-159, 241-243, 249-254, 290-299
- Performance 12-18, 21, 68-69, 108-111, 129-131, 217-222, 249-260, 304.

- Pharmakon 10, 184, 221,
 Phénoménologie 140-146, 180, 193, 298,
 312
 Photographie 34-36, 39-45, 207-209, 239,
 308
 Plaisir 58, 71, 77, 152, 198, 259-260,
 271, 273, 295
 Politique 6-23, 55, 66, 103, 148-150,
 154-155, 178-186, 210-212,
 276-279, 291, 302-316
 Postmoderne 104, 126
 Pouvoir 53, 83, 99-104, 166, 170,
 206-215, 242-243, 295-296, 304,
 310
 Pragmatisme 13, 17, 149,
 Pratique 4, 16, 19, 58, 110-117, 126-128,
 145, 152-154, 191-192, 218-228,
 276, 302-303
 Présence 7, 16, 20, 200, 205-208,
 222-233
 Processus 16-18, 36, 68-73, 107-110,
 119-121, 131, 138-139, 144-149,
 178-181, 193-197, 226-233, 289
 Programme 55, 122, 248-255
 Prothèse 251
 Psychologie/psychosociologie 8, 18, 122,
 139, 145, 152, 182, 202, 258, 265,
 289
 Récit 17, 21, 27-34, 67-84, 99, 108, 154,
 212-213, 240-244, 265-270,
 179-283
 Règle 4-6, 100, 121, 140-150, 152-169,
 184, 195-198, 278-280
 Relation 7-11, 21-23, 108, 140-150, 155,
 185-186, 207, 210-215, 240-244,
 255, 262-265, 284-286, 294-300
 Représentation 34, 59, 68-72, 226-233,
 266-270, 314
 Rétention 69-70, 139-149, 180-186,
 303-304
 Routine 12, 107-13
 Scène 14-17, 65-77, 80-89, 99, 140-148,
 153-165, 206-213, 217-232, 247,
 270, 302, 313-315
 Science/scientifique 40-43, 49-62, 70, 82,
 184, 195, 266, 310-312
 Sculpture 141, 146, 250
 Sens (faire sens/sensemaking) 5, 8, 35, 73,
 75, 97-104, 118, 139-150, 152-171,
 178-179, 205-215, 232-233,
 242-244, 266, 277, 289-291,
 312-316
 Sens (les cinq sens) 1-3, 151, 155,
 253-254, 280, 289-300, 307-311
 Sens (sens commun) 6, 8, 15, 31, 98,
 120-121, 142, 154, 169-170, 220,
 302-303
 Sens (rétrospectif) 8, 101, 115-116, 146,
 Sensation 1, 3, 71-75, 103, 139-146,
 266-267, 280, 308-313
 Sensible 2-7, 103, 151-171, 190-191,
 219-220, 299, 304, 307-313
 Signification, 3, 4, 31-32, 79, 153-169,
 177-184, 205, 289, 303-315
 Subjectivité 2, 19, 67-81, 180, 217, 219,
 228-231, 303
 Synthèse/synthétique 195-202
 Technique 8, 9, 15, 19, 50-53, 128,
 178-186, 190-191, 201-202,
 218-233, 303, 306, 312
 Temps 20, 75, 112-119, 139, 155, 159,
 189-203, 212-215, 232-233,
 252-253, 278, 308
 Terrain 40, 46-53, 80-91,
 Théâtre 20, 34, 58-59, 68-77, 80-92, 179,
 210-221, 227-233, 291-293
 Valeur 7, 9-10, 91-93, 121, 148-150,
 152-156, 219
 Vidéo 140, 157-159, 205-214, 243, 250
 Visage 7, 10, 21, 73-76, 103, 207, 211,
 215, 239, 281, 309,
 Voix 16-17, 57, 79-93, 138, 154-170,
 186, 193, 270, 286
 Vulnérable 22, 125, 130, 243, 267, 285

- Adorno 207, 208
- Bakhtine 58, 89
- Benjamin 207, 208
- De Kerckhove 69
- Derrida 177, 181, 244, 309, 313
- Deleuze 69,70, 74, 75, 76, 186, 219, 227, 243, 308, 310
- Dewey 155
- Dickens 57, 58, 62, 63, 89
- Greimas 73, 74
- Goffman 36, 41, 42, 49, 54, 294
- Goodman 22, 289, 290, 291, 298, 299
- Grotowski 72, 76, 220, 221, 230, 231
- Hughes 17, 27, 45, 46, 47, 48, 81, 83
- Kant 19, 192-200
- Latour 50, 61
- Lehman 58, 75, 218, 232
- Marx 190, 203
- Massumi 266, 279, 280, 314
- Merleau-Ponty 21, 140, 241, 291, 292, 308
- Moulin 43, 59
- Nancy 3, 63, 103, 227, 233, 301, 307, 308, 309, 315
- Pérec 15, 27-31, 34, 35, 39, 60, 62, 81, 86
- Rancière 18, 103, 154, 155, 156, 170, 171, 186, 217, 219, 309, 311
- Serres 183, 293, 299, 308
- Sloterdijk 225



Chaque art du sens ouvre un monde, à explorer et à penser : il est un art de chercher, de comprendre, d'écrire, de s'engager, voire un art de vivre. Aussi stimulantes que soient les théories de Weick sur la création de sens, celles-ci ne sauraient épuiser la question du sens dans les organisations. La fabrique du sens est à la convergence des arts de l'artisan et de l'artiste, aussi est-ce du côté de l'esthétique, dans ses

liens avec l'éthique et le politique, que les auteurs sont à la recherche de manières et de matières pour penser le sens dans les organisations.

Les auteurs proposent de nous emmener dans quatre arts du sens, quatre manières d'élaborer et de partager du sens, dans ses rapports au sensible, au sensé et à l'organisation. L'entrée dans chaque art se fait par un auteur-clé de cette façon. L'art d'Howard Becker est de s'imprégner dans le monde des musiciens de jazz afin d'en comprendre les codes ou de montrer la déviance vue du déviant, de la morale et de la répression. L'art de Karl Weick analyse l'improvisation, les subtils ajustements pour que du sens se maintienne dans une organisation qui menace chaque fois de s'effondrer. L'art de Bernard Stiegler rapporte chaque fois le sens à ses contextes historiques, techniques et économiques, l'envisageant non pas comme un code ou un signe, mais comme individuation. L'art enfin d'Alphonso Lingis est de s'ouvrir de tous ses sens à la rencontre de l'autre, aux événements qui l'affectent, pour chaque fois ressentir l'impératif de repenser le sens à partir de ce qui lui est ainsi donné. Chaque art est ensuite représenté par des contributions qui pensent le sens dans les organisations à la rencontre de danses, romans, théâtres, vidéos, conférences ou tables de chef. Chaque art a sa façon d'approcher, ses méthodes et ses modes d'écriture, où le sens se crée tout autant dans le fond que dans la forme, autant dans la pensée que dans la manière. Plus que quatre images de l'organisation et du sens, nous découvrons quatre univers différents et en différend.

JEAN-LUC MORICEAU est professeur de méthodes de recherche à Institut Mines-Télécom Business School (IMT-BS). Il met en avant le rôle des affects, du sensible et de la performativité, tant dans la recherche que dans la vie des organisations.

HUGO LETICHE est professeur invité à IMT-BS et professeur de management et organisation à l'Université de Leicester. Ses recherches se centrent sur les pratiques et les philosophies de la normativité dans les organisations.

MARIE-ASTRID LE THEULE est maître de conférences au Conservatoire national des arts et métiers (CNAM). Ses ethnographies témoignent de paroles et d'images recueillies dans les squats d'artistes, la création de parfums, les chambres de soins palliatifs, etc.

Illustration de couverture : iStockphoto

Collection Sciences de l'administration
Sous la direction de Jean-François Chanlat
et Olivier Germain

Administration/Gestion



Presses de l'Université Laval
pulaval.com