

ESSAIS

Revue interdisciplinaire d'Humanités

Création, créolisation, créativité

Études réunies par Hélène Crombet



Hors série - 2015

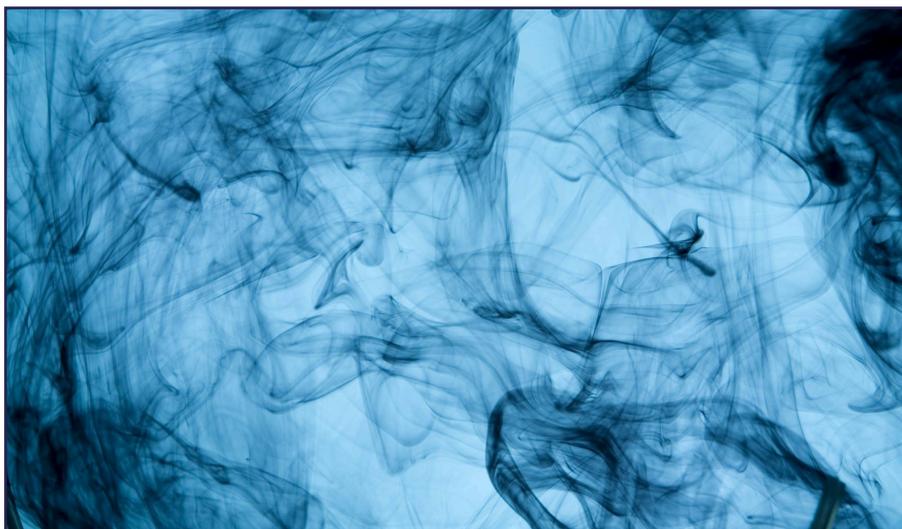
(1 - 2015)

ESSAIS

Revue interdisciplinaire d'Humanités

Création, créolisation, créativité

Études réunies par Hélène Crombet



Hors série - 2015

(1 - 2015)

ÉCOLE DOCTORALE MONTAIGNE-HUMANITÉS

Comité de rédaction

Laetitia Biscarrat, Charlotte Blanc, Brice Chamouleau, Fabien Colombo, Hélène Crombet, Nestor Engone Elloue, Rime Fetnon, Magali Fournaud, Stan Gauthier, Pierre-Amiel Giraud, Aubin Gonzalez, Bertrand Guest, Sandro Landi, Sandra Lemeilleur, Mathilde Lerenard, Mélanie Mauvoisin, Yannick Mosset, Maria Vittoria de Philippis, Isabelle Poulin, Anne-Laure Rebreyend, Hugo Remark, Elisabeth Spettel, Jeffrey Swartwood, Cristina Tossetto, François Trahais, Valeria Villa

Comité de lecture

Éric Benoît, Pascal Bertrand, Florence Buttay, Hélène Camarade, Valérie Carayol, Adrian Cérépi, Laurent Coste, Pierre Darnis, Jean-Paul Engélibert, Ricardo Etxepare, Michel Figeac, Jérôme France, François Godicheau, Elvire Gomez-Vidal, Pierre Guibert, Nathalie Jaëck, Frédéric Lambert, Valéry Laurand, Guillaume Le Blanc, Elisabeth Magne, Cristina Panzera, Nicole Pelletier, Dominique Picco, Denis Retailié, Jean-Paul Révauger, Bernadette Rigal-Cellard, Céline Spector, Isabelle Tauzin

Comité scientifique

Anne-Emmanuelle Berger (université Paris 8), Jean Boutier (EHESS), Catherine Coquio (université Paris 7), Javier Fernandez Sebastian (UPV), Carlo Ginzburg (UCLA et Scuola Normale Superiore, Pise), German Labrador Mendez (Princeton University), Hélène Merlin-Kajman (université Paris 3), Franco Pierno (Victoria University in Toronto), Dominique Rabaté (université Paris 7), Charles Walton (University of Warwick)

Secrétaire de rédaction

Chantal Duthu

Les articles publiés par *Essais* sont des textes originaux. Tous les articles font l'objet d'une double révision anonyme.

Tout article ou proposition de numéro thématique doit être adressé au format word à l'adresse suivante : revue-essais@u-bordeaux-montaigne.fr

La revue *Essais* est disponible en ligne sur le site :

<http://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/ecole-doctorale/la-revue-essais.html>

Éditeur/Diffuseur

École Doctorale Montaigne-Humanités

Université Bordeaux Montaigne

Domaine universitaire 33607 Pessac cedex (France)

<http://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/ecole-doctorale/la-revue-essais.html>

École Doctorale Montaigne-Humanités

Revue de l'École Doctorale

ISSN : 2417-4211

ISBN : 978-2-9544269-5-2 • EAN : 9782954426952

© Conception/mise en page : DSI **Pôle** Production Imprimée

En peignant le monde nous nous peignons nous-mêmes, et ce faisant ne peignons « pas l'être », mais « le passage »*. Dialogues, enquêtes, les textes amicalement et expérimentalement réunis ici pratiquent activement la citation et la bibliothèque. Ils revendiquent sinon leur caractère fragmentaire, leur existence de processus, et leur perpétuelle évolution.

Créée sur l'impulsion de l'École Doctorale « Montaigne-Humanités » devenue depuis 2014 Université Bordeaux Montaigne, la revue *Essais* a pour objectif de promouvoir une nouvelle génération de jeunes chercheurs résolument tournés vers l'interdisciplinarité. *Essais* propose la mise à l'épreuve critique de paroles et d'objets issus du champ des arts, des lettres, des langues et des sciences humaines et sociales.

Communauté pluridisciplinaire et plurilingue (des traductions inédites sont proposées), la revue *Essais* est animée par l'héritage de Montaigne, qui devra être compris comme une certaine qualité de regard et d'écriture.

Parce que de Montaigne nous revendiquons cette capacité à s'exiler par rapport à sa culture et à sa formation, cette volonté d'étrangement qui produit un trouble dans la perception de la réalité et permet de décrire une autre scène où l'objet d'étude peut être sans cesse reformulé. Ce trouble méthodologique ne peut être disjoint d'une forme particulière d'écriture, celle, en effet, que Montaigne qualifie de façon étonnamment belle et juste d'« essai ».

Avec la revue *Essais* nous voudrions ainsi renouer avec une manière d'interroger et de raconter le monde qui privilégie l'inachevé sur le méthodique et l'exhaustif. Comme le rappelle Theodor Adorno (« L'essai comme forme », 1958), l'espace de l'essai est celui d'un anachronisme permanent, pris entre une « science organisée » qui prétend tout expliquer et un besoin massif de connaissance et de sens qui favorise, plus encore aujourd'hui, les formes d'écriture et de communication rapides, lisses et consensuelles.

Écriture à contrecourant, l'essai vise à restaurer dans notre communauté et dans nos sociétés le droit à l'incertitude et à l'erreur, le pouvoir qu'ont les Humanités de formuler des vérités complexes, dérangement et paradoxales. Cette écriture continue et spéculaire, en questionnement permanent, semble seule à même de constituer un regard humaniste sur un monde aussi bigarré que relatif, où « chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ».

C'est ainsi qu'alternent dans cette « marqueterie mal jointe », numéros monographiques et variés, développements et notes de lecture, tous également *essais* et en dialogue, petit chaos tenant son ordre de lui-même.

Le Comité de Rédaction

* Toutes les citations sont empruntées aux *Essais* (1572-1592) de Michel de Montaigne.



Édito

Création, créolisation, créativité

Études réunies par
Hélène Crombet



Dossier

Avant-Propos



Hélène Crombet

Séminaire ayant donné lieu à une journée d'étude, *Création, Créolisation, Créativité* est une initiative doctorante qui s'est développée d'octobre 2012 à avril 2013, dans le cadre de l'offre scientifique proposée par l'École Doctorale « Montaigne-Humanités ». Ce séminaire a eu pour vocation de rassembler des jeunes chercheurs de l'Université Bordeaux Montaigne, en vue d'impulser un espace de dialogue qui a su se faire le témoin d'une dynamique bordelaise volontaire et collégiale.

S'inscrivant dans la ligne de la revue des *Essais*, ce hors-série, *Création, Créolisation, Créativité* s'est attaché à promouvoir les valeurs scientifiques, l'esprit de sérieux et l'enthousiasme défendus par l'École Doctorale.

Une émulation s'est créée dans la volonté d'échanger autour d'une pensée de la contemporanéité, résolument tournée vers l'interdisciplinarité. Autour de ces trois termes, il s'agissait de battre en brèche certains discours téléologiques de *l'ère du vide* qui, depuis les années 1980, voient en l'émergence de ce que d'aucuns nomment l'« hypermondialisation » le dernier stade de la réalisation d'un « village planétaire »¹, constituant une ère indépassable.

Du fait de l'« hypercommunication » régissant le monde actuel, via une logique de flux mettant en réseau les différentes parties de ses aires, nous serions immédiatement mis en présence de l'absence, de l'altérité (culturelle), qui ne détiendrait plus de secret. L'espace-temps connaîtrait une pulvérisation de sorte que le lointain et l'étrangeté n'auraient plus aucun mystère à nous dévoiler. Causes de la montée des communautarismes, l'ouverture des frontières et l'émergence de la globalisation auraient entraîné une homogénéisation de la culture mondiale, une uniformisation culturelle qui domineraient, en les anéantissant, toute forme d'écarts. Malgré l'injonction communicationnelle, le monde tout entier, à portée de clics, potentiellement devinable dans

1 Nous reprenons l'expression attribuée à Marshall Mc Luhan, *War and Peace in the Global Village*, New York, Bantam Books, 1967.

chacune de ses parcelles, n'aurait plus à nous offrir que des résidus d'exotisme. Ainsi, il n'existerait plus de formes d'étrangetés radicales, sinon désignées comme « extra-terrestres »².

L'ère actuelle, qualifiée de « postmoderne » ou « hypermoderne », renforcerait certains phénomènes déjà à l'œuvre à l'époque moderne, en augmentant leur intensité : ne serait-ce pas ce *sentiment d'accélération du temps* (selon les thèses d'un Paul Virilio³ et, plus récemment, d'un Hartmut Rosa⁴) qui cristalliserait précisément toutes les inquiétudes actuelles ? L'injonction communicationnelle, le principe de « communiquer toute chose, tout le temps et en tout lieu » renforcerait les tensions et l'excitabilité que l'époque moderne avait déjà vus naître. Ce phénomène d'excitabilité décuplée coïnciderait avec l'emballlement des moyens de transport, mais aussi des Technologies de l'Information et de la Communication, à travers un espace médiatique déversant une parole autoréférentielle et éphémère qui, dénuée de pérennité, serait vouée à l'oubli sitôt son accomplissement achevé.

Un sentiment d'excitabilité du sujet serait exacerbé : Sigmund Freud parlait déjà d'un « sentiment océanique du Moi », harassé par les multiples stimulations du monde extérieur ; sentiment océanique provoquant un *malaise dans la civilisation*⁵, quand son contemporain Georg Simmel, pour qualifier la fréquentation de la « Grande Ville » par le citoyen, évoquait « l'intensification de la stimulation nerveuse, résultant du changement rapide et ininterrompu des stimuli externes et internes »⁶. L'affolement des interpellations sensorielles et l'exiguïté proprement physique de l'autre provoqueraient un phénomène de repli de l'*homo urbanus* à l'intérieur de sa psyché, une attitude « blasée » du citoyen⁷, mais aussi une montée en puissance de l'individualisme et du rejet d'autrui, mis en contact sans médiation avec soi.

Mû par un seul narcissisme égocentrique, l'humain, plus amoral et plus décadent qu'il ne l'aurait jamais été, dans l'émergence d'une idolâtrie du Moi poussée à son extrême, serait dépourvu d'égards envers son prochain, non seulement dans une indifférence de ses dettes à l'égard de ses Anciens, du fait de l'anéantissement de la transmission « culturelle », mais aussi dans une

2 Guillaume le Blanc posait la question suivante : « L'immigré est-il un extra-terrestre ? », lors d'une séance organisée, le 28 mars 2013, dans le cadre du séminaire.

3 Nous renvoyons à l'ouvrage de Paul Virilio, *Vitesse et Politique : essai de dromologie*, Paris, Galilée, 1977.

4 Voir Hartmut Rosa, *Accélération. Une critique sociale du temps*, Paris, La Découverte, 2010 pour la traduction française.

5 Sigmund Freud, *Le Malaise dans la civilisation* [1930], Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 2010 pour la traduction française.

6 Georg Simmel, « Les grandes villes et la vie de l'esprit » [1902] in *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2005, p. 234 pour la présente édition.

7 *Ibid.*, p. 239.

démonstration d'indifférence vis-à-vis de ses contemporains : ainsi, nous assisterions à l'évanouissement du lien social, à la destruction de la parole et de la fidélité, et à une dévastation des valeurs morales – qui n'auraient plus de certitude probante.

Ce sont ces discours qui ont poussé les doctorant(e)s que nous sommes à créer cette initiative, afin de faire émerger une pensée de la contemporanéité autrement plus positive. Car ils prétendent que la *tyrannie de la communication*⁸ régissant le monde contemporain instaurerait la possibilité d'un rapport à l'autre marqué par un caractère absolument intelligible, quel que soit son degré d'éloignement géographique. La mise en présence instantanée d'un autre sujet rendrait ainsi plausible l'idée qu'il ne pourrait plus détenir de part d'opacité, accréditant ce qui nous paraît être une illusion évidente : celle de la transparence totale de l'individu. Mais il *faudrait* aussi « communiquer », et « communiquer toujours plus », dans une forme d'injonction convivialiste qui inciterait – dessein sans doute louable, mais bien utopiste – à gommer toutes les différences, à anéantir l'asymphonie des dissonances, dans une prétention à une illusoire « communion des âmes ».

Nous avons souhaité créer ce séminaire, parce que ces tableaux téléologiques, esquissés dans l'imperméabilité d'un cadre hermétiquement fantasmatique, nous semblent assez culpabilisants qui considèrent le contemporain, dépourvu de repères à travers le bouleversement de ses institutions sociales traditionnelles, comme régi par un art de vivre hyper-individualiste et irresponsable, dans un déchaînement narcissique, frénétique et pulsionnel de ses désirs, et parce que ces discours nous paraissent céder à un présentisme crédule et mélancolique. Nous nous sommes ainsi interrogés sur l'émergence de nouvelles formes d'actions collectives impulsées par des individualités qui entretiennent un lien *solidaire* en vue d'une mise en question des institutions démocratiques, dans leur dimension autoréflexive. Nous avons également cherché à penser, dans cette perspective, le rôle d'Internet comme un espace médiatique collégial animé de processus de reconfiguration permanents, à travers une mise en relation de singularités qui elles-mêmes s'emploient à le renouveler continûment, à la faveur de pratiques créatives et originales.

Nous pensons que nous ne sommes pas parvenus à la fin *du* monde, mais peut-être à la fin *d'un* monde, dans une métamorphose sans doute bouleversante des organisations traditionnelles de notre société ; mais peut-être sommes-nous parvenus à un « moment », compris aux sens étymologiques d'« intervalle », d'« entre-deux », permettant l'émergence d'une nouvelle « impulsion », d'un nouvel élan vital.

8 Nous reprenons le titre de l'ouvrage d'Ignacio Ramonet, *La tyrannie de la communication*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 2001.

C'est pourquoi nous avons voulu mettre à l'honneur la pensée d'auteurs tels que Cornelius Castoriadis, Édouard Glissant, Édgar Morin et Michel Serres au cours de nos échanges, afin d'« aimer (quand même) le XXI^e siècle »⁹, et de montrer la possibilité de l'émergence incessante de l'absolue nouveauté, de l'altérité radicale dans cette globalisation créolisée, marquée par une violence certaine liée à son indétermination, imprévisible et imprédictible.

Qu'est-ce que la « créolisation » ?

Terme lui-même créolisé, il renvoie, d'un point de vue linguistique, à un mode opératoire de l'emmêlement des « langues anciennement dominantes » : celles-ci « émettent des myriades de variantes qui s'organisent en systèmes, qui s'éloignent les unes des autres à la vitesse énergétique du cosmos pour mieux se rencontrer. »¹⁰ Mais ce modèle opératoire, dans la langue d'Édouard Glissant, désigne surtout un phénomène de « mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. »¹¹

Ce phénomène de créolisation, appréhendé d'abord dans sa dimension poétique et géopolitique, nous a semblé susceptible d'éclairer les enjeux liés à la globalisation, et aux apports mutuels entre les cultures qu'elle suscite.

Bouleversée, bouleversante, animée de multiples cultures différentes, la contemporanéité est parcourue de forces les unes locales, les autres globales, qui la confrontent à une situation engendrant des enjeux complexes créés par ces mélanges qui l'agitent et qui la bousculent. Guidée par la puissance de l'entropie, dont l'imprévisibilité peut être *cruelle*¹², elle se reconstitue sans cesse et sans cesse s'interroge sur sa propre identité. Cette identité, qui se reconfigure incessamment, serait à comprendre dans une myriade d'altérités qui s'entretissent en permanence à un rythme sans doute effréné, suscitant d'éventuelles frictions, ainsi que de possibles accros. La créolisation pose effectivement le problème du rapport entre les cultures, qui s'opère avec bonheur et parfois avec malheur(t), dans une région particulière du « chaos-monde »¹³. Parce qu'elle met en présence et confronte instantanément des cultures différentes

9 Nous reprenons ici le titre de l'ouvrage de Jean-Louis Servan-Schreiber, *Aimer (quand même) le XXI^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. « Essais doc », 2012.

10 Voir Daniel Delas, « Reconstruire Babel ou la notion de créolisation chez Glissant », in Jacques Chevrier (dir.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, colloque international de la Sorbonne, mars 1998, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2000, p. 297.

11 Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 37. Ce caractère imprédictible détermine précisément sa différence avec le terme de « métissage ».

12 Voir Clément Rosset, *Le principe de cruauté*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988.

13 Le « chaos-monde » désigne « le choc, l'intrication, les répulsions, les attractions, les connivences, les oppositions, les conflits entre les cultures des peuples dans la totalité-monde. » Voir Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 82.

qui discutent, voire se disputent à travers des formes de replis identitaires et d'affirmations communautaires, la créolisation inclut nécessairement l'idée de violence. Une violence quotidiennement effroyable qui laisse sous le choc, tandis que son *cri* nous parvient immédiatement en résonnant depuis une région du monde éloignée ; mais une violence qui peut aussi nous accabler, en nous frappant dans la promiscuité de notre quotidien.

La créolisation peut ainsi engendrer des blessures béantes. Elle ne saurait pourtant nous laisser sans voix. Elle ne saurait, quand éclatent des tensions communautaires, quand l'insensé vient bouleverser les esprits, quand saisie d'effroi face à l'absurde défaille la raison chancelante, elle ne saurait pourtant nous réduire au silence. Lorsque d'épouvantables événements percutent de plein fouet les valeurs humaines que nous défendons, il ne saurait être question de céder à la commodité du simplisme mais, bien plutôt, avec le souci de lutter contre le chantage des extrémismes, contre la radicalité de l'amalgame, contre toutes les formes d'obscurantisme, de mettre des mots, de verbaliser la violence à la faveur de la solidité et de la solidarité de l'échange, et de faire montre de tolérance et d'ouverture, en voulant bien conférer son *droit à l'opacité* à chacun confronté, dans le *labyrinthe du multiple*, à sa propre altérité.

Cette violence inhérente au mélange de cultures différentes peut ainsi nous frapper viscéralement, en s'imposant à nous dans l'ébranlement d'une collision, choquante par sa soudaineté. Que l'on considère avec bienveillance ou non ce phénomène de globalisation qui se déploie instantanément, à la faveur ou à la défaveur des Technologies de l'Information et de la Communication, il s'agit aujourd'hui de prendre en compte de nouvelles problématiques relatives à des *lignes de failles* transculturelles, qui peuvent avoir des répercussions sur notre environnement le plus familier.

Au début de l'année 2015 sont survenus des attentats qui ont brutalement pétrifié notre quotidien, et qui n'ont épargné aucun individu, aucun secteur de notre société. Le caractère consensuel de leur dénonciation a rapidement volé en éclats. Liés à l'irrésolution de problématiques trop longtemps passées sous silence, des antagonismes pluriels se déchaînent à l'occasion de multiples incidents qui ont explosé à l'encontre des communautés religieuses, et de débats houleux qui viennent provoquer des tensions plus fortes, suscitant de profondes dissensions. Les réactions politiques à ces attaques, aliénées par l'obscurantisme le plus fanatique, ne semblent pas seulement venir donner raison à ces catégorisations en accentuant les différents communautarismes mais, sous couvert de protectionnisme sécuritaire, elles viennent également rogner sur nos libertés. Activant et intensifiant des fantasmes collectifs marqués par une profonde *xénophobie* sont apparues de nouvelles formes d'autoritarisme institutionnalisées, revêches à toute manifestation de désobéissance subversive. Ces manifestations nous apparaissent pourtant comme de véritables *bouffées de respiration salvatrices*, dans l'esprit de résister à ce climat politique actuel profondément ankylosé de raideur et d'engourdissement intellectuels.

Marquées par une profonde rigidité, ces formes d'autoritarisme ne sauraient l'emporter au détriment de nos libertés. Il est effectivement urgent de réagir en vue de préparer ensemble la société que nous voulons pour demain : quel avenir souhaitons-nous ? Est-ce un lendemain fait de peurs et de dissensions marquées par une dégradation des possibles, ou est-ce un lendemain qui fasse coexister, dans la richesse de sa multiplicité, une pluralité de sensibilités au sein d'une société où *subversion* et *impertinence* pourraient trouver toute leur place ? Cette préparation de l'avenir ne saurait s'accomplir sans la mise en place d'échanges voués à penser collectivement ces problématiques prégnantes, qui tiennent précisément du rapport à l'autre au sein de la société française, mais aussi au sein du monde actuel, en plaçant tous les acteurs de la société face à leurs responsabilités.

La créolisation nous invite ainsi à une (vertigineuse) *pensée de la complexité*¹⁴ au sein du Tout-Monde, qui ne saurait uniquement être envisagé à l'aune de la multiplicité des éléments qui le composent, ni même à la diversité de leurs interactions, mais à l'aune d'un principe d'imprédictibilité potentielle qui les associe et les dissocie infiniment dans un système marqué par l'idée de participation coopérative. Nous nous sommes ainsi penchés sur la relation qu'entretiennent l'individu et le monde : quels rapports le sujet, engagé totalement c'est-à-dire corporellement et intelligiblement dans le monde, entretient-il avec son environnement entendu comme un *système global* ?

Il s'agirait par conséquent de relever le défi de cette pensée de la complexité au sein d'un monde profondément mouvant où l'humain, confronté aux difficultés mais aussi aux richesses que suggère l'imprévisibilité du réel, doit sans cesse réapprendre à marcher. « L'honneste homme » du XXI^e siècle serait ainsi *créolisé*, à la faveur de ce phénomène de ramifications permanentes qui l'*arlequinent*¹⁵ d'une multiplicité de cultures plurielles, tel un analyseur des enjeux sociaux et axiologiques cruciaux qu'engendre ce phénomène de globalisation. Dans cette mesure, il nous a semblé pertinent de donner toute leur considération aux pratiques artistiques actuelles : celles-ci constituent d'évidents témoins et vecteurs axiologiques qui révèlent et véhiculent des enjeux idéologiques sur lesquels il est nécessaire de s'interroger. L'art voire l'« artivisme » peut effectivement rendre compte de nouvelles représentations collectives, mais aussi de formes de militantisme politique inédites, où est pleinement mise en question la contemporanéité dans sa dimension sociale : quelles visions symboliques du monde contemporain les artistes nous offrent-ils ? Quelles représentations de l'humain, en particulier, émergent à travers ces productions artistiques, dans une approche prospectiviste de ses potentialités somatiques ? Comment, en outre,

14 Consulter notamment Édgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais », 2005.

15 Michel Serres décrit, au moyen d'une parabole mettant en scène le personnage d'Arlequin, les mille facettes composant l'humain, « multiple et divers, ondoyant et pluriel ». Voir Michel Serres, *Le Tiers-instruit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », p. 11-17.

ces productions témoignent-elles de nouveaux processus poïétiques, à travers l'idée de participation de sensibilités collectives pleinement engagées, dans leur corporéité multisensorielle, dans la découverte de modes de perceptions esthétiques inédits ? En quoi ces derniers leur donnent-ils la possibilité d'évoluer de « spectateurs », entendus comme des « récepteurs passifs », à de véritables « spect-acteurs », en vue d'une production commune de l'œuvre d'art, notamment dans le domaine du design ? Cette convocation vouée à mobiliser collectivement l'ensemble des acteurs de la société ne laisserait-elle pas penser que nous serions entrés dans une ère qui tendrait à dépasser la pensée de la « post-modernité » ? Mais quels sont également les enjeux de la mise en circulation d'œuvres d'art susceptibles, par leur aspect subversif, de provoquer des heurts précisément parce qu'elles sont pleinement exposées dans et à l'espace public ? L'on pourra ici songer à l'exemple de l'installation « Tree » de Paul McCarthy sur la place Vendôme, au terme de l'année 2014, dont le brutal dégonflage a limité sa durée de vie à trois jours. Cette agression à l'encontre d'une œuvre (agression dont le créateur a lui-même fait l'objet) susceptible, par sa représentation d'un « plug anal », d'apparaître comme une atteinte indécente aux bonnes mœurs, témoigne de la zizanie dont l'art peut être la victime lorsqu'il cherche à bouleverser la délicatesse vertueuse qui se refuse à tout écart, et nous amène à nous interroger sur la violence, réactionnaire et conservatrice, des frictions que peut susciter la transmission d'une œuvre d'art dans l'espace public¹⁶.

La vision singulière du monde que nous avons cherché à défendre, à travers la thématique *Création, Créolisation, Créativité*, ne détient pas davantage de certitudes que ces discours que nous dénonçons. Mais plutôt que de nous complaire dans ces discours prétendant que « c'était mieux avant », nous avons préféré questionner notre monde en pensant le rôle de l'*imaginaire* qui, précisément lors de bouleversements sociétaux, sous-tend des possibilités de créations ininterrompues. Dans cette perspective, nous nous sommes interrogés sur différents espaces, productions et objets médiatiques contemporains aussi variés que les séries télévisées ou le carnet de voyage artistique : comment illustrent-ils ces phénomènes de métissage et de créolisation ? Comment mettent-ils en lumière des processus qui font la part belle aux mélanges relatifs au multiculturalisme ?

Nous avons ainsi épousé le point de vue qui consiste à *faire confiance* à l'humain auquel devraient être accordées toutes ses facultés d'invention, de créativité et d'autonomisation¹⁷ de soi, c'est-à-dire sa capacité à interroger cette part d'hétéronomie qui s'autonomise sans cesse et qui lui est constitutive, dans une forme de responsabilité éthiquement engagée.

16 Consulter par exemple l'article du Monde.fr : http://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/19/la-tenebreuse-affaire-du-plug-anal-de-la-place-vendome_4508691_1655012.html, mis en ligne le 19 octobre 2014.

17 Nous renvoyons sur ce point au projet d'autonomie du sujet et de la société que propose Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975, p. 150-170.

Les textes réunis dans ce volume s'articulent autour de trois pôles portant sur la thématique *Création, Créolisation, Créativité*, envisagée à travers des approches et des objets de recherche variés comme autant d'éclairages qui s'efforcent d'analyser le monde actuel, à l'aune d'une perspective interdisciplinaire. Cette pluralité des horizons disciplinaires permet ainsi de mettre au jour différentes facettes de la contemporanéité, à travers une pluralité de visions stéréoscopiques.

Les premiers articles traitent de formes de rationalité organisant des arts et des manières de faire, autour des notions de création et de créativité, dans le contexte du monde créolisé contemporain. Cécile Croce (MCF habilitée en Esthétique de l'art), Thomas Brunel (doctorant en Esthétique de l'art) et Anne-Cécile Lenoël-Canas (doctorante en Design) s'attachent effectivement à comprendre les différentes voies prises par les pratiques artistiques au XXI^e siècle et les enjeux liés aux processus créatifs contemporains, suivant des approches disciplinaires variées. Le corps a été remarquablement placé au centre des différentes contributions, travaillé par et travaillant les enjeux esthétiques liés aux nouvelles technologies, à l'ère du numérique.

Cécile Croce soulève l'émergence d'une nouvelle pensée artistique de la fin du XX^e siècle, qui tendrait à dépasser l'esthétique de la « postmodernité ». Cette nouvelle pensée artistique s'incarnerait dans des processus créatifs différents, à savoir les créations numériques et les arts performatifs : deux directions prises par la création artistique contemporaine, qui reliaieraient une double idéologie véhiculant des interprétations antagonistes du « tout est possible » et de la prévalence de la reproduction, liés à la postmodernité. Cécile Croce interroge également ces processus créatifs en mettant en lumière, dans une approche psychanalytique, les fantasmes originaires qui les sous-tendent, ainsi que les incidents qui émaillent leur mise en circulation.

Thomas Brunel s'intéresse à la représentation du corps hybride, du corps monstrueux, du « freak », en lien avec la complexité de la contemporanéité éclatée et brouillée, dans une perspective prospectiviste donnant à penser que l'individu pourrait devenir proprement autocréateur de soi, en passant de « créature à créateur ». Thomas Brunel propose ainsi une réflexion critique portant sur le corps « mutant », entendu comme une clef de voûte des enjeux liés au « Tout-Monde » en devenir permanent, en illustrant son propos par l'exposition de trois regards artistiques qui allient progrès scientifiques et créativité autonome du sujet.

Anne-Cécile Lenoël-Canas s'attache, quant à elle, à saisir les enjeux liés à la redéfinition du statut des consommateurs, à travers une métamorphose des pratiques socio-plastiques dans le domaine du design contemporain. À la faveur de l'émergence des technologies du numérique, liée à l'essor d'une certaine économie participative, le design contemporain tendrait à devenir un « co-design », associant pleinement les individus invités à devenir des consom-

mateurs créatifs ; il évoluerait ainsi vers une forme de « design participatif » qui met en question la dimension autonome de création de soi, de fabrication personnelle de ses « récepteurs ».

Timothée Duverger (doctorant en Histoire), Laetitia Émerit-Bibié (doctorante en Sciences du Langage) et Renaud Subra (doctorant en Arts Plastiques) analysent diverses formes d'interactions entre un ou des individus et un système complexe qui les englobe. Ces formes interactionnelles questionnent ainsi des actes individuels mis au service d'organisations complexes, comme autant de structures dynamiques déterminées par leur indétermination et leur auto-détermination.

Timothée Duverger met en lumière la notion d'« autogestion » dans une perspective historique : analysant, à partir de trois études de cas, des pratiques « contre- » et « alter-démocratiques », relativement libérées de leur assujettissement étatique, il met en relief le dialogue que ces actions collectives mises en branle dans la décennie post-68 entretiennent en vue de l'émergence d'organisations marquées par une dynamique de recréation perpétuelle. Ces actions collectives tendent ainsi à faire émerger une part de liberté et de responsabilité, donc d'autonomie, de la société dans la définition de sa trajectoire historique.

Laetitia Émerit-Bibié soulève la question des impacts linguistiques des nouveaux moyens de communication, et tout particulièrement d'Internet, comme espace dynamique de mise en partage d'acteurs individuels à l'ère du numérique. Ses propos portent sur les conséquences induites par les usages individuels et collectifs de ce moyen de communication sur le discours et sur la langue. Dans son article, elle cherche ainsi à faire émerger de multiples facettes de la créativité linguistique, telle qu'elle s'opère dans le discours électronique, où le langage se développe en s'adaptant aux contraintes techniques et en répondant aux nouveaux besoins des locuteurs dans cet environnement.

À travers une perspective artistique, Renaud Subra met en lumière la poétique d'une relation créative de soi au monde chez Paul Valéry, illustrée par une stratégie de la sensibilité qui souligne le rapport homéostatique qu'entretient l'individu au monde extérieur. Il met ainsi en rapport cette poétique originale avec le désordre apparent du monde contemporain, traversé par des processus de variations, de mélange et de créolisation, à travers le concept *Corps / Esprit / Monde* (C/E/M), telle une image métaphorique traçant un parallèle entre « Chaos-soi » et « Chaos-Monde ».

Les textes suivants s'efforcent de penser les notions d'identité et d'altérité telles qu'elles sont conçues dans le monde contemporain, en les articulant aux idées de métissage et de créolisation. Sont ainsi mises en lumière des représentations politiques et des logiques discursives qui témoignent de l'incarnation proprement matérielle du multiculturalisme dans des pratiques médiatiques et artistiques variées.

Leslie Sauts (étudiante en master 2 Recherche en Sciences de l'Information et de la Communication) questionne, à travers une approche sémiotique, les enjeux liés aux débats portant sur l'« identité nationale » sur la scène politique, entre la campagne présidentielle de 2007 et le débat national voulu par la majorité au pouvoir durant l'hiver 2009-2010. Ses propos engagent une réflexion critique autour des notions d'« identité-racine » et de « culture atavique » telles qu'elles sont définies par Édouard Glissant.

Pascale Argod (docteure qualifiée en Sciences de l'Information et de la Communication) se focalise sur le carnet de voyage comme création originale, traduisant les apports qui viennent bouleverser un mode de pensée et un regard artistique particulier. Dans cette perspective, le carnet de voyage se ferait le témoin d'une rencontre entre une singularité personnelle et des formes d'hétérogénéités culturelles et géographiques, porteuses de créativité. Pascale Argod souligne ainsi l'émergence du caractère métis de cet objet singulier, telle une mosaïque de composants esthétiques personnels conjugués à des éléments marqués par des formes d'hétérogénéités liées à un Ailleurs.

Julie Laffont (doctorante en Sciences de l'Information et de la Communication) cherche à penser la thématique du métissage et de la créolisation, dans une perspective à dominante anthropologique centrée sur les imaginaires occidentaux contemporains. Ses propos engagent une réflexion critique portant sur les notions d'identité et d'altérité, à travers un corpus de séries télévisées destinées à la jeunesse qui mettent en scène des personnages de fiction véhiculant un « imaginaire du métissage ».

Je tiens à remercier toutes les personnes ayant participé à cette aventure collective, qui a réuni autour d'un même thème des chercheurs de différents horizons disciplinaires dans la ligne des perspectives éditoriales impulsée par la revue des *Essais*, et en particulier Marianne Cornet, qui m'a aidée à organiser le séminaire et la journée d'étude.

Je tiens également à remercier la direction de l'École Doctorale « Montaigne-Humanités », sans laquelle la publication de ces travaux aurait été impossible.

Hélène Crombet

EA 4426 MICA

Université Bordeaux Montaigne

helene.crombet@gmail.com

L'ère de la création ? Approche psychanalytique du XXI^e siècle à travers la pensée artistique

Cécile Croce

Notre question *princeps* interroge notre ère qualifiée parfois de créatrice, susceptible de renouveler absolument ses modalités de pensée malgré les conditions technologiques, économiques, communicationnelles nouvelles, ou grâce à elles, inventant à travers elles des procès inédits (de l'ordre de la créolisation plutôt que de l'hybridation ou du métissage par exemple), ou parfois au contraire qualifiée d'affolée et d'affolante, déconnectée de tout repère et de valeur profonde, dans la multiplication à outrance des médiations, de l'ordre de l'hypercommunication¹. Ces deux positions si opposées conduisent à une voie sans issue durcie entre deux jugements aux ressorts affectifs entre d'une part les optimistes, défenseurs de notre monde, et d'autre part les pessimistes l'accusant de perdre l'essentiel, la part la plus humaine de l'homme, relationnelle et éthique. Elles trouvent écho également dans la pensée esthétique qui peine à se situer aujourd'hui entre d'un côté la reconnaissance d'une approche générique de l'art (selon l'antique notion d'*ars* qui touche aussi bien l'art culinaire, l'art de vivre ou les beaux arts) et d'un autre côté le maintien d'une définition spécifique de l'art susceptible de caractérisations propres : Mathieu Kessler a montré combien ces deux points de vue sont incapables de circonvenir l'esthétique aujourd'hui².

Globalement, nous pourrions repérer les ambitions d'une définition spécifique de l'art dans la modernité artistique (de la fin du XIX^e siècle à l'après seconde guerre mondiale) : l'art y cherche à déceler ses missions essentielles par ses paramètres plastiques réinterrogés : la touche en éclats lumineux du monde (impressionnisme), la couleur à la fois matérielle et sensible (nabis), les points de vue sur le monde et ses objets (cubisme), la liberté expressive (expression-

1 Nous utiliserons ce terme d'hypercommunication, cité dans l'argument de la Journée, par commodité, bien que notre article s'attache justement à donner quelques caractères de notre ère au travers de l'art.

2 Mathieu Kessler, *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1999.

nisme), la dimension spirituelle (art abstrait) par exemple. À partir des années 1960, comme en héritage tardif de Dada (et notamment des *ready made*), l'art s'ouvre à d'autres domaines connexes, explore ses frontières, comprend dans ses objets ce qui ne semblait pas en être : objets de consommation (*Pop Art*) ou de consommation de masse (Kitsch), concepts (art conceptuel), support matériel (Support Surface), geste (*Action Painting*), appréhension de l'espace environnemental (*Minimal Art* dans la perspective du Land Art), communication (situationnisme), lien social³ par exemple. Seule une approche générique de l'art, pourtant insuffisante, semble pouvoir rendre compte de ce qui est souvent nommé la postmodernité. L'art, infusé dans la société, se retrouverait beaucoup plus dans les comportements et l'environnement quotidien que dans ses églises⁴.

Or, de cette ère postmoderne, nous sommes passés (à la toute fin du XX^e siècle) à une ère fortement articulée aux nouvelles technologies (cybernétiques, numériques, biologiques) qui envisage un « post humain »⁵ et pour laquelle on sollicite en vain les positions centripète moderne et centrifuge postmoderne pour tenter de la comprendre, stigmatisées en jugements de valeurs. Nous montrerons que ces deux positions sont en fait, aussi bien l'une que l'autre, idéologiques. Puis il nous faudra abandonner la théorie esthétique pour examiner la pensée déployée *par l'art* du XXI^e siècle afin d'éclairer avec elle notre ère, mouvante, complexe, entendue en termes de création d'elle-même (d'Auto-Engendrement) articulés à la notion de créativité⁶ sans exclure ce qui la déborde, spécifique mais ouverte, générique mais identifiable.

La double idéologie de notre ère et la créativité

Ère de richesse ou ère d'outrance ? Ère de pluralité généreuse ou ère de prolifération cancérogène ? Notre ère de l'hypercommunication, dont l'art se fait le porte-parole, sollicite la notion de création en ses deux faces : l'une très positive, convaincue du partage de créativité qu'elle permet d'engendrer ; l'autre très critique, considérant la multiplicité des formes nouvelles (communicationnelles, scientifiques, artistiques) comme étant dangereuse. Or ces deux faces, l'enthousiasme sans frein comme l'accusation acerbe de notre temps, recouvrent en fait un même principe idéologique. Nous entendons par idéologie la « cristallisation qui recourt volontiers à l'image simple, porteuse d'émotions, élevée à la dignité du symbole » selon François Duparc⁷. Elle se fonde sur des

3 Voir Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel, 2001.

4 Voir Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2011.

5 Voir Dominique Lecourt, *Humain, post humain*, Paris, PUF, 2003.

6 Voir notre livre *Le Processus de Création artistique, approche psychanalytique dans le champ élargi des arts plastiques*, manuscrit présenté lors de l'HDR du mois de novembre 2011, à paraître.

7 François Duparc, *Le mal des idéologies*, Paris, PUF, 2004, p. 10-11.

fantasmes originaux, « catégories primitives de la pensée »⁸. L'art, critique (mais sans jugement de valeur), déconstruit ces idéologies, met en évidence leurs images. Il nous servira de guide pour montrer combien ces idéologies, de la postmodernité à aujourd'hui, se sont renforcées et ont laissé glisser leur sens de l'ouverture (heureuse ou regrettée) à l'homogénéisation (avantageuse ou décriée).

Tout se vaut, tout est possible

L'attention postmoderne à toutes formes de productions humaines dans toute leur diversité et leur multiplicité, considérée en son revers sombre comme une absence de sélection confinant au « tout et n'importe quoi », effaçant les valeurs et les références solides pour s'actualiser en une sorte de *patchwork kitsch*⁹ donne l'image d'un ensemble impossible à clore, privilégiant le non-choix. Cette façon d'envisager le monde fait écho aux découvertes des nouveaux fondements de l'art par le *Pop Art* ; nous y entendons le « tout le monde boit du coca, tous les cocas sont bons » de Warhol. Notre quotidien banal, trivial, et ses héros de bandes dessinées ou de feuillets télévisuels, ses images consommées peuvent et doivent devenir les référents - non : les matériaux de l'art, tout comme « la vie » ou « la réalité sociologique assignée à comparaître » des nouveaux réalistes (Restany). Il y a de l'art dans le monde (social) tout comme, inversement, le monde entre dans l'art ; de ce croisement naît un troisième espace, à la convergence des moments sociaux en actes (à la faveur d'un repas offert par Spoerri par exemple) ou en regards qui s'y marquent. À la limite, comme le dira Ben, tout est art. L'artiste, lui, ne fait pas (simplement) un choix : il nous montre par son choix (d'une affiche lacérée prélevée de la rue) qu'il n'y a pas à en faire (cette affiche est de l'art) ! Il nous montre aussi que tout le monde pourrait avoir, à l'instar de l'artiste, cette révélation de la poésie du monde (nouveau réaliste) ou de sa vigueur publicitaire (pop). À la limite, tout le monde est artiste. Mais c'est encore *à la limite* (car c'est encore l'artiste qui décide, en digne héritier de Duchamp)¹⁰.

Il semble qu'avec notre temps de communication fondé notamment sur les nouvelles technologies numériques et les réseaux sociaux internet, cette « limite » soit dépassée. Désormais, il apparaît que tout le monde peut créer et donner à voir sa création grâce à l'accès à un public étendu (en publiant

8 Sigmund Freud, cité par François Duparc, *ibid.*

9 Voir nos articles « Nos doudous sont-ils des collabos ? », in *Animaux d'artistes*, Figures de l'art VIII, Aix-en-Provence, PUP, 2005, et « Enflure fantasmagorique et décrispation politique : esthétique du design des sex toys », in *Esthétique du design*, Figures de l'art XXV, Aix-en-Provence, PUP, 2013.

10 Et nous retrouvons là la « position de mauvaise foi » de l'approche générique de l'art selon Mathieu Kessler, *op. cit.*

sur internet sa musique, ses vidéos, ses images, ses textes...), en se servant indifféremment de tout matériau (y compris, pourquoi pas, des œuvres d'art à détourner, pourvu que les droits de reproduction sur l'image soient libres¹¹), dans un alignement des productions et des messages (publicités, informations, messages personnels, propositions créatives se croisent et convergent sur les même pages de la toile). L'ère de l'hypercommunication ici brossée suggère une homogénéisation des données, leur lissage, l'accueil de toute culture jusqu'au mixage d'ensemble, dans une absence de hiérarchie non seulement des objets, mais aussi des auteurs (qui parfois ne signent pas leurs œuvres, ou en délèguent la paternité à leurs « pseudos »). Tout se passe comme si la société de consommation avait englouti tous ses objets (du marché) et permis leur coexistence par-delà leur diversité, lissé leurs valeurs, puis renforcé leur accès par des voies de communication de masse, relayées par celles de l'hypercommunication favorisée par une diffusion mondiale et ramifiée. Ces objets, homogénéisés dans un monde globalisé qui en estompe la provenance, apparaissent bientôt interchangeables jusque dans leur production¹². L'art connaît semblable histoire : Jeff Koons n'est pas qu'héritier de Warhol, il est chef d'entreprise et spécialiste de communication ; ses œuvres se confondent parfois avec leur propre publicité (faisant la couverture de *Art in America*, *Art Magazine*, *Flash Art* et *Art Forum*, 1988-1989).

Ainsi, en termes de fantasmes originaires, après la remise en cause de la clôture de nos catégories (y compris artistique) selon le Fantôme de Retour dans le Ventre Maternel, notre ère ajoute la remise en cause de la transmission paternelle selon le Fantôme de Meurtre Cannibalique. L'accueil sans limite ouvre la sphère protectrice (et spécifique) ; la communication par tous à tous et la production libre sur ses supports casse la chaîne hiérarchique de l'auteur à son œuvre. Tel pourrait être un sens de la *Cloaca* de Wim Delvoye (2000)¹³ : manger des plats finement cuisinés par de grands chefs différents pour en faire... de la merde ! Encore une fois, l'art relaierait la société en renvoyant sa pensée profonde, non pas ici, malgré les apparences, la société de consommation, mais la société de communication ; comme si la *Cloaca* montrait que consommer des messages scientifiquement digérés (mécaniquement et chimiquement), c'est aussi hypercommuniquer dans la même merde d'ensemble. Ou, pour le dire de façon moins négative et plus humoristique, consommer et communiquer c'est produire au final un matériau fertile, éminemment humain (ou s'en rapprochant au plus semblable), un reste, un déchet qui

11 Pour une part, la notion de création pourrait même être remplacée par un nouveau processus, de recyclage et de réappropriation : voir Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Paris, les Presses du réel, 2003.

12 Ce que Gérard Bonnet relève à propos de la pornographie dans *Défi à la pudeur*, Paris, Albin Michel, 2003.

13 Il en existe huit versions, dont une *Supercloaca* en 2007.

pourrait faire repartir un cycle de vie mais qui se stocke ici en fin de processus artistique. La *Cloaca* s'accompagne d'ailleurs de toute une communication diffusant la légende des bienfaits de l'acquisition des étrons produits (qui apportent chance et richesse aux collectionneurs avisés) : une communication, donc, qui nourrit à son tour une croyance ! Notre libre interprétation de la *Cloaca* en fait une drôle de métaphore d'un « tout est création ». Relayée par la machine, la création (de Wim Delvoye) pointe le fondement de toute création aujourd'hui : la consommation¹⁴.

Reproduction et répétition de l'identique

Ce « tout se vaut » issu de la postmodernité se traduit aussi par le règne de l'identique, de la répétition du même élément modulaire, qui est la base de la communication binaire, annoncée par plusieurs formes artistiques depuis les années 1960 et contaminé au règne de l'humain au passage au XXI^e siècle, devenant un « tout est possible »¹⁵. L'art minimal en particulier (Sol Lewitt) mais aussi l'Op Art (Vasarely) fonde l'émergence d'un système de relation de l'œuvre au spectateur par la répétition de modules scientifiquement développés (mathématiquement ou en fonction d'une illusion à la perception). La répétition de l'identique devient le propos de nombreuses œuvres du tournant du siècle, posé tant au niveau des corps (Vanessa Beecroft) qu'au niveau de l'image (Aziz et Cucher), sauf que le module reproductible est cette fois-ci l'humain ! Dans sa performance des *Blanche Neige* donnée régulièrement depuis 2003, Catherine Bay ne s'appuie pas simplement sur une image ancrée dans notre société de consommation (la princesse de Walt Disney jouée par différentes jeunes femmes à l'instar de nos Pères Noël de supermarchés les veilles de Noël) : elle réinvestit une image qui a supplanté le corps, elle épuise le mythe de sa singularité pour lui offrir des corps par son image multipliable, lance ses clones de Blanche Neige comme le formatage forcé de nos regards dans notre société de communication à outrance.

Le principe sur lequel se fonde la répétition (mortifère) de l'identique sensible aussi dans l'effroi du double et renvoyant à la peur de la perte d'identité, est la modélisation. Cette dernière est rendue possible par les techniques industrielles de reproduction et les nouvelles technologies (de manipulations génétiques, cybernétiques, numériques) qui inscrivent la répétition dans la maîtrise de la constitution profonde (modulaire) de l'individu (composé de cellules) comme de l'image (composée de pixels), ou encore du cyborg (composé d'unités mixtes à l'origine mais contrôlable par la machine). Avec

14 Nicolas Bourriaud rappelle combien la production se confond désormais avec la consommation dans *Postproduction, op. cit.*

15 Voir Yves Michaud, *op. cit.*

elles, il semble que tout (et chacun) peut être créé. C'est donc en vertu d'une division stricte et bien ordonnée articulant la production à la maîtrise et au savoir, selon les apports du Fantôme de Castration, que la modélisation au principe modulaire trouve son approbation dans la psyché. Sur son autre face, elle supporte les menaces de déshumanisation et d'emprise absolue sur l'humaine « nature ». Ces œuvres de Beecroft, Aziz et Cucher, Bay, ont un côté effectivement effrayant ; elles pourraient cependant faire sourire par leur humour, la portée de la désacralisation de figures graves et mises en avant par la société (mannequins, polarités symboliquement identifiées de l'homme et de la femme, princesse de conte trouvant résidence payante à Disney World). Elles relativisent ainsi, tout en les pointant, les dangers de l'absorption sans fin et sans origine, mais digérée par la science, la maîtrise par le calcul. Surtout, elles dénoncent un ensemble d'idéologies portées par les discours trop heureux ou au contraire catastrophiques fondés sur les fantasmes prévalant rappelés dans ces procès : plus exactement ici, le Fantôme de Retour dans le Ventre Maternel malmené et le Fantôme du Meurtre Cannibalique destitué font place au Fantôme d'Auto-Engendrement¹⁶, d'enfantement de soi-même dans une transformation sans fin et sans limite, sans héritage à porter ou à transmettre ; le Fantôme de Castration est sollicité dans sa fonction de tri sans plus de menace de perte ou de coupure.

Création ou créativité ?

Toutes les contraintes inhérentes aux Fantômes cités paraissent évincées au profit sans doute du seul Fantôme exempté de finitude, le Fantôme d'Auto-Engendrement¹⁷. Ce fantôme originaire serait au cœur du processus de création, à la condition toutefois qu'il puisse tisser des liens avec les autres Fantômes mis en libre circulation, selon un équilibre en tension¹⁸. Or, un autre fantôme originaire nous semble prendre une importance démesurée en notre ère qui met tant l'accent sur la mise en relation, d'une part surmultipliée¹⁹ et d'autre part ancrée sur la fonction phatique de l'échange, moteur de l'hypercommunication, lorsque la communication devient un jeu avec la machine et ses procès plus que le passage d'informations. Le média n'est plus seulement

16 Voir François Duparc, *op. cit.*, ainsi que notre article pour *Transverses Bordeaux Ville et Genre*, « La pensée artistique performative du genre dans l'espace urbain d'aujourd'hui » (conférence du 12 octobre 2011, Amphithéâtre Renouard, Université de Bordeaux, article présenté sur le site de l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3).

17 Lié aux psychoses, selon Elisabeth Bizouard, *Le cinquième fantôme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*, Paris, PUF, 1995.

18 Voir François Duparc et nos développements dans notre livre, *op. cit.*

19 Multipliée en ses différentes formes, touchant de multiples pôles, sous différents langages, sur différents niveaux : on peut travailler un texte sur l'ordinateur, en même temps que répondre à ses messages, recevoir de la publicité, naviguer sur internet...

le médium : il est bientôt devenu littéralement le message. Le fantasme originaire porteur de la mise en relation est le Fantasme de Séduction qui suppose le passage d'un message intime (sexuel), mais aussi bien traumatique, entre deux pôles (deux sujets si l'on veut²⁰) inégaux. Le Fantasme de Séduction se fonde donc sur une dissymétrie et instaure un rapport économique. Il donne donc lieu à deux connotations contraires : soit celle d'un passage signifiant, de l'ordre d'une compréhension, soit celle d'une intrusion, de l'ordre d'une sidération – ces mêmes connotations qui colorent les discours des émerveillés de la communication pour tous et par tous et ceux des critiques de la cyberdépendance, de l'agression perpétuelle par la masse d'informations, de nos immersions dans des flux incessants communicationnels. Les technologies du numérique donnent corps aux *DIY (Do It Yourself)* tout en perdant sa portée éthique de concurrence à la société de consommation. Avec *The Blast machine* (2002), Fred Forest donne son corps à vendre, par parties, sur internet : il montre que la communication est le message et le matériau de l'œuvre. Par cette œuvre, un nouveau Fred Forest est né (virtuel), partageable (comme l'art) et il nous apprend que communiquer est déjà créer.

La création généralisée

Cette création pour tous recouvre en fait une forte idéologie qui met l'accent sur deux fantasmes originaires au détriment de la libre circulation des autres fantasmes : le fantasme d'Auto-Engendrement et le Fantasme de Séduction. Appuyés l'un sur l'autre, ils incitent à croire que tout le monde est créateur et peut offrir une création pour tous, selon un cercle quasi parfait et relancé dont le recyclage, sans doute, est l'un des procès (Bourriaud). Or, ce caractère de notre ère d'hypercommunication, annoncé par la postmodernité en art, n'est que d'apparence création ; il se rapproche plutôt d'une qualité dont chacun se trouve gratifié : la créativité. Nous entendons la créativité comme une capacité à créer qui peut se manifester, même de façon partielle, dans des réalisations. Une personne créative mobilise ainsi quelques conditions de la création (notamment l'originalité, l'inventivité). Nous la distinguons de la création. Un créateur (ou une créatrice) est une personne qui « tire quelque chose du néant », étant donné que ce « néant » est peut-être bien tout simplement un objet *ready made*, comme nous l'a montré la postmodernité, objet industriel devenu création artistique, objet créé devenu création autre. Créer ne signifie pas se couper de toute influence ou héritage ni partir de rien mais tirer d'*un* rien ; créer est recréer, de manière inédite et son effet est toujours nouveau et unique pour celui qui crée²¹. C'est dire que la création met en acte

20 L'un des deux n'a pas encore acquis le statut de sujet à proprement parler.

21 Même si, par cas, cela existe ailleurs.

psychique une personne qu'elle engage en son ipséité (un « Moi ») ; elle est un devenir être (un être en devenir, dans sa création). Elle est donc toujours création du « je » (du sujet) et de soi (dans la société) de l'individu social²². La création suit aussi un procès (psychique) complexe qui demande : de se défaire de soi-même (lâcher prise), accepter une régression et une dissociation ; un brouillage des repères identitaires (de l'ordre des phénomènes de dépersonnalisation soulevés par Michel de M'Uzan), une perméabilité au monde (inconnu, inaccessible en soi) ; une possibilité d'échanges des points de vue entre soi et l'autre ; d'entrer ce procès en un devenir (avec retours, reprises, rythmicités différentes, chronologie non linéaire) ; de ménager une place vide mais riche de potentiels (à l'instar de l'hallucination négative) ; d'engager une forme (de trouver à la création un corps selon un code choisi, qui peut aller de l'objet à l'espace relationnel), d'opérer ainsi un deuil (de soi-même)²³. La création engage ainsi une mise en circulation de tous les fantasmes originaires et parvient au bout du compte au fantasme d'Auto-Engendrement et non l'inverse (c'est-à-dire partir de lui).

Au contraire, la créativité peut bénéficier de nombreuses idées intéressantes, nouvelles, de flashes (plus ou moins aboutis), sans qu'elle ne s'organise en création. Au lieu du long et lourd travail (psychique) de création, la créativité met en avant l'une ou l'autre qualité de l'individu. Ainsi, la société industrielle et les nouvelles technologies facilitent la publication des productions, leur offrant une visibilité et un détachement de leur auteur selon le principe même de l'interface. Or, ce détachement n'opère pas un travail de deuil comme ce que le processus de création travaille : il invite plutôt le sujet à se retirer derrière ses productions sans toutefois y être intrinsèquement engagé ; ces dernières apparaissent moins comme nos créations que comme nos avatars (autant de facettes de nous-mêmes, virtuelles). Ces « créations » par tous, de tout, pour tous, ne tirent des fantasmes originaires que leurs versants positifs et mettent l'accent sur certaines d'entre eux : le Fantasme de Séduction sans le Fantasme de Castration (aucune de ces productions ne semble obliger à un choix drastique et définitif) ; le Fantasme d'Auto-Engendrement sans l'implication d'une paternité selon le Fantasme de Meurtre Cannibalique (chaque production présente son auteur qui peut toutefois l'abandonner sans problème, comme tout prolongement rhizomatique) ; le modèle (idéal) de jadis est désormais remplacé par la modélisation (modèle appelant une répétition de l'identique) ; une nouvelle sphère abritant l'ensemble de nos productions offre un substitut représentationnel au Fantasme de Retour dans le Ventre Maternel. L'ère de l'hypercommunication invoque ainsi la création

22 Voir notre livre, *op. cit.*

23 *Ibid.* Notre ouvrage explicite ces propositions et se réfère aux grandes théories analytiques actuelles. Ces différents caractères du procès de création renvoient aux fantasmes originaires ici reliés les uns aux autres.

sans le risque²⁴ et dégage (au mieux) de la créativité – ce qui ne signifie pas, bien sûr, qu'aucune création n'y est plus possible ; mais pour en repérer les traces, il nous faut revenir à ce que nous apprend l'art.

La postmodernité, et après ?

Il nous semble que la postmodernité en art prend (au moins) deux directions :

- Celle de la multiplication des images qui empruntent des formes et des technologies diverses (de la matérialité plastique à l'image numérique, de l'image fixe à l'image animée, de l'enchaînement chronologique à la ramification rhizomatique) qui trouvera un champ d'exploration de prédilection avec les œuvres vidéographiques qui se prolongent dans les créations numériques²⁵ et les reconstructions cybernétiques et charnelles du corps (Sterlac, Orlan).

- Celle des arts de l'action, en héritage des performances (elles-mêmes dans le fil de Dada) qui connurent leur plus grande expression dans les années 1960-1970 mais ne cessent de foisonner et se poursuivent dans ce que Nicolas Bourriaud a nommé l'esthétique relationnelle et passent aussi par une redécouverte du sensible.

La première crée un monde à habiter, ce monde d'images ou ce corps hybridé et branché au monde ; la seconde nous demande de revenir dans le monde, authentiquement, intimement, de façon brutale ou humble, questionnant les images véhiculées pour remonter à l'action expérimentée. La première plonge dans les mondes virtuels, sidérant, interfaciels, profitant des apports des technologies de pointe utilisées comme appropriation (du monde et de soi), comme extension du pouvoir (de l'homme Protée), afin de dépasser nos limites (ressenties en retour peut-être plus fortement) ; la seconde accentue les rapports bilatéraux ou en groupes restreints, modestes voire pauvres, interstitiels, se tournant vers notre mal-être à vivre en Société, nos difficultés d'insertion, touchant à la pathologie (sociale) comme désappropriation de l'homme dans l'appartenance au monde.

Ces deux directions opposées ne recouvrent respectivement qu'en apparence les positions « optimiste » et « pessimiste » du devenir de notre société ; elles se fondent chacune sur un paradoxe (caractéristique de ces formes artistiques). La première, qui appelle un renoncement, un détachement de notre monde trivial et ordinaire au profit de l'univers amplifié, virtuel, créé, renvoie aussi dos à dos nos illusions et nos perceptions (ainsi que le démontre le célèbre *Golden Calf* de Jeffrey Shaw, 1999, par exemple). La seconde, qui appelle un détachement par rapport à soi afin d'être attentif à la relation à

24 Et sans l'accès au Fantôme de Scène Primitive qui semble faire défaut dans ses sources ; voir notre livre, *op. cit.*

25 Voir Anne-Marie Duguët, *Déjouer l'image*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

l'autre (et finalement s'y retrouver) dans une sorte d'infra-communication, remet de la proximité dans notre quotidien désaffecté et absurde mis alors en évidence (comme le manifeste Francis Alys avec sa ligne verte tracée le long de la frontière dans *4-5 juin 2004, Jerusalem*). Alors, l'art en ces deux directions nous apprend que la perte et le deuil (de soi-même comme du monde) n'est incompatible ni avec le devenir (la métamorphose de l'individu en ses productions peut aussi permettre un travail de deuil), ni avec la complémentarité (la relation à l'autre ne signifie pas la confusion à l'autre mais la différence sans jugement de valeur). C'est dire que l'art, éminemment philosophique, pense aussi notre époque mais que, pour la penser, et pour réussir à se tenir sur le fil du paradoxe, il doit courir le risque et se rapprocher des plus grandes fragilités humaines, celles qui touchent précisément à nos aberrations de pensées, à nos injustices, à nos illusions et qui parfois se durcissent en idéologies.

L'art nous invite à penser un réglage de la distance à l'idéologie de notre ère en ses deux faces, l'une optimiste et heureuse du profil générique de l'art, l'autre pessimiste et pleurant la spécificité perdue de l'art, en montrant que le problème n'est pas là mais dans l'absence de réflexion esthétique de l'une ou de l'autre.

L'art permet aussi d'indiquer combien cette notion qui le constitue, la création, est aujourd'hui bouleversée, mise en cause ; sans la balayer comme obsolète ou inappropriée à notre ère, il invite à la repenser, en la réarticulant à ces nouvelles formes qui sans doute ne peuvent plus fonctionner seules mais intègrent un procès global de l'ordre du *sempling*, comme à sa propre créolisation.

Cécile Croce

EA 4426 MICA

Université Bordeaux Montaigne

cecile.croce@iut.u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

Notre ère, considérée comme créatrice à outrance et proliférante ou comme créatrice et plurielle, trouve ses échos dans l'art qui, à la toute fin du XX^e siècle, dépasse peut-être la post-modernité et déplace l'opposition entre une définition générique et une définition spécifique de l'art pour engager une nouvelle pensée esthétique. L'art montre aussi combien les critiques de la postmodernité répondent en fait à une double idéologie qui déploie deux interprétations contraires du « tout est possible » et de la prévalence de la reproduction. L'art permet de déconstruire ces idéologies et de mettre en relief les fantasmes originaires dont elles tirent leurs forces (notamment le fantasme d'Auto-Engendrement et le fantasme de la Scène de Séduction) ainsi que les accrocs de leur mise en circulation. Il prend deux directions avec les créations numériques et les arts de l'action qui relancent les caractéristiques de la création et décolle celle-ci de la stimulation apparente de la créativité.

Mots-clés

Création, créativité, art, esthétique, processus de création, idéologie, fantasmes originaires, postmodernité, numérique, performance, communication.

Abstract

Our era regarded as an excessive creator and proliferating or as creative and plural, is echoed in Art, which at the very end of the 20th is likely to go beyond postmodernity and shifts the opposition between a generic definition and a specific definition of Art to initiate a new aesthetic thinking. Art also demonstrates how the criticism as regards postmodernity answers in fact a double ideology which displays two conflicting interpretations to the "everything is possible" and to the prevalence of reproduction. Art allows to deconstruct these ideologies and to emphasize the inherent fantasies from which they draw their strengths (notably the self-generating fantasy and the seduction scene fantasy) as well as the breaches in their implementation. It takes two directions with the digital creations and the art of action which relaunch the characteristics of creation and shakes this one off from the conspicuous stimulation of creativity.

Keywords

Creation, Creativity, Art, Aesthetics, Process of Creation, Ideology, Native Fantasies, Postmodernity, Digital Technology, Performance, Communication.

Archipélisation du corps : la créativité au service d'un corps futur individuel

Thomas Brunel

Prophétisé par la science-fiction à travers des films, des romans ou bien des séries télévisées, le futur créolisé amené par une créativité sans limite redéfinit notre conception du corps et l'*archipélise* pour en faire un lieu de passage de l'information, une interface du rapport à l'autre et au monde, comme nous le verrons tout particulièrement dans le cas d'Orlan. Notre corps n'est plus seulement un simple amas biologique qui abrite notre âme, comme le pensait Descartes qui déclarait dans ses *Méditations* métaphysiques : « [...] il est certain que ce moi, c'est-à-dire mon âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte de mon corps, et qu'elle peut être ou exister sans lui... »¹. Le corps se place alors comme extension de notre esprit sur laquelle viennent se greffer nos technologies quotidiennes. Portables, ordinateurs, lecteurs mp3, etc. : les machines qui nous entourent font partie intégrante de notre corps et l'altèrent tant dans sa structure que dans son unicité. Mais jusqu'où peut-on repousser les limites du corps sans être rejeté socialement ?

Souvent mal jugées par la société, ces personnes greffées sont qualifiées en termes peu flatteurs. Günther Anders nous dit : « La psychologie sociale et l'éthique des rapports sociaux s'empressent d'idéaliser l'"adaptabilité" et la "normalité", en présentant tout individu qui revendique un début d'identité ou un reste de différence personnelle comme un "*crank*", c'est-à-dire un olibrius, un individu pathologiquement original. »² Le « *crank* » dont il parle, c'est celui qui crie qu'il n'est qu'un, qui s'attache à son unicité dans un monde de multiples et de clones, reflets de nous-mêmes dans les technologies de communication, ces mêmes technologies qui fractionnent notre corps en un corps-image, un corps-son, un corps-tactile... Souffrant de son ensomatose³,

1 René Descartes, *6^e Méditation Métaphysique* [1641], Paris, 10/18, 1951, p. 199.

2 Günther Anders, *L'Obsolescence de l'homme* [1956], Paris, Ivrea et Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2002, p. 73.

3 L'ensomatose se définit comme la chute dans le monde sensible, l'ancrage de l'âme dans un corps sensible.

l'homme fait de son corps un à-part, un objet qui n'est à ses yeux pas plus une part de lui-même qu'un vêtement qu'il retaille et retravaille à son gré malgré sa composante biologique.

Dans les représentations judéo-chrétiennes qui sont les nôtres, le corps est objet du sacré, c'est-à-dire intouchable. « Et Dieu dit : faisons homme à notre image »⁴. Image de Dieu, le corps fait figure de sanctuaire pendant des siècles et il ne faut le modifier en rien, les marques sur le corps étant proscrites par le livre sacré⁵. Le *cogito* de Descartes plaçait l'esprit au-dessus du corps, ce trompeur sensoriel. De nos jours, toutefois, nous voici dans une ère où l'homme clame son corps comme sien. « La relation contemporaine au corps s'est peu à peu affranchie au fil des siècles de l'idée qu'il était à l'image de Dieu et intouchable, le politique a relâché son emprise sur lui. Il est désormais un corps à l'image de soi, personnalisé, sans autre souveraineté qu'une volonté personnelle »⁶, écrit David Le Breton. « Devenu objet que nous traitons avec la même déférence (...) de multiples artifices » : « nous polissons le corps, devenu objet que nous traitons avec la même déférence qu'un objet précieux, pour lui donner de faux airs de statues grecques par de multiples artifices ». En dehors de la pression sociale qui entraîne un certain nombre de rites vestimentaires et esthétiques en fonction des occasions, l'habit, la coiffure et le maquillage sont autant de parures qui nous identifient, nous différencient et personnalisent notre apparence, aujourd'hui plus que jamais où l'image est placée au centre de notre monde.

Ce corps qui est le nôtre n'est plus aujourd'hui limité par un encodage génétique. Au-delà du simple ornement, le *design de soi* devient une réalité de notre société grâce aux progrès technologiques. Par « *design de soi* », nous entendons ici la possibilité pour tout un chacun de redéfinir ses frontières corporelles, tant sur le plan esthétique que fonctionnel. Répondant aux attentes de notre société, le design corporel permet d'être plus que simplement naturel, un principe qui n'est aujourd'hui plus suffisant désormais. Le design de soi comprend toutefois une multitude d'artifices, soit permanents, soit éphémères ou interchangeables, nous autorisant à nous *redesigner* à l'infini et en fonction des situations dans lesquelles nous évoluons. Tous ces corps que nous revêtons tour à tour tels des habits forcent une *archipélisation* de notre être, chaque corps entretenant une relation avec son voisin tout en étant séparé de lui. Ancré dans nos mœurs dans une forme de tendance à l'uniformisation (nous penserons ici à la chirurgie esthétique qui, à l'heure actuelle encore, provoque tant de débats éthiques qu'elle ne soulève de questions de santé), le *design de soi* contemporain ne se contente plus d'améliorer simplement notre apparence, mais devient aussi source d'une nouvelle approche du

4 Gn. I-v. 26, traduction d'après l'original Hébreu par J.-N. Darby.

5 Cf. Lévi. XIX-v. 28 : « Et vous ne ferez point d'incisions dans votre chair pour un mort, et vous n'imprimerez point de figures sur vous. Je suis l'Éternel. », *op. cit.*

6 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, PUF, 1990, coll. « Quadrige », 2008, p. 327.

corps qui est celle de l'amélioration de soi. Nous présenterons ici trois artistes qui interrogent le corps contemporain et sa relation au monde, stimulant par leur créativité l'émergence d'un nouveau genre humain. Dégageant la notion d'*archipélisation* de ce corps que nous expliciterons plus avant au fur et à mesure, nous insisterons sur la création d'une voie évolutive dans laquelle l'homme renverse son ontologie, *passant de créature à créateur pour prendre possession de son corps*.

Zpira : le corps en reflet identitaire

Comme l'explicitent Catherine Grogard et Dominique Paquet, les piercings et les tatouages, longtemps laissés en marge de la société, rejetés même à leurs débuts, sont aujourd'hui monnaie courante. Si le percement des oreilles a depuis la Renaissance été associé à la féminité, les autres piercings restaient un signe de marginalité récupéré par les motards et les adeptes du sadomasochisme ce qui, à l'heure actuelle, crée encore parfois un amalgame entre piercings et « loubards » qui n'a plus lieu d'être. Le tatouage, lui, nous vient des îles. Ramené dans notre société occidentale par le capitaine Cook au XVII^e siècle, cette pratique était connue bien avant⁷.

Ce qui différencie le tatouage du piercing, c'est avant tout sa permanence. Catherine Grogard et Dominique Paquet nous disent que « cette durée exclut le tatouage de la problématique du leurre, du factice, du paraître, au contraire, elle le situe dans une permanence de l'être favorisée en cela par l'intégration corporelle et psychique du dessin. »⁸ Le tatouage fait littéralement corps avec la personne qui le porte, marque signifiante et symbolique, souvent révélatrice de l'identité du sujet.

Des modifications corporelles, David Le Breton dit qu'elles sont des « éléments d'une expérimentation de soi, d'une recherche simultanée de singularité et d'affiliation. »⁹ Elles sont de nos jours devenues des banalités. Par le passé signes identitaires marginalisant le sujet en le classant dans une case à part des « non-modifiés », tatouages et piercings ne sont plus synonymes de sadomasochisme, tout en contenant encore une part de rébellion, une affirmation d'un soi unique. Autrefois inappropriés, ils sont désormais arborés tant par l'étudiant en arts que par le banquier ou bien le médecin. Avant tout, ces modifications sont des repères identitaires propres à chacun, exposés au regard de tous. Visibles au monde, ces marques sont des expressions de l'identité de leur porteur. C'est dans cette optique de recherche identitaire que s'inscrit le travail du premier artiste que nous allons étudier : Lukas Zpira.

7 Catherine Grogard et Dominique Paquet, « Tatouage », article de l'*Encyclopedia Universalis*, source Internet consultée le 10 février 2012.

8 *Ibid.*

9 David Le Breton, *Signes d'identité. Tatouages, piercings et autres marques corporelles*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2002, p. 78.

Deux mouvements concernant les modifications corporelles sont à différencier. Les *Modern Primitives* prônent un retour dans la société occidentale de pratiques rituelles et de modifications corporelles d'autres époques et d'autres cultures, cherchant à retrouver les sagesses d'antan à travers des expériences extracorporelles induites par la transe ou la souffrance, à l'instar de Fakir Musafar. Il y a chez eux un retour aux sources primitives et, de nouveau, le piercing devient marque d'un rite de passage, d'une étape dans la vie de son porteur. Les *Body Hactivist* tel Zpira s'emparent des modifications corporelles dans l'idée d'une approche inventive afin de leur donner un sens plus contemporain. Si les *Modern Primitives* se sont emparés des pratiques ancestrales de modifications corporelles pour les réinjecter dans notre monde moderne, c'est en suivant une démarche spirituelle dont les *Body Hactivist* ne font pas preuve, y substituant une volonté d'augmentation des capacités du corps. Condamnant la chair pour sa fragilité, ils envient l'apparente absence de limitations des technologies, influencés par la culture manga, la littérature et les films de science-fiction. Ils s'opposent en cela aux *Modern Primitives*.

Lukas Zpira est l'un des représentants les plus actifs de la scène du *body hacktivism* français. Son travail se présente sous deux aspects. Performeur avant tout, il réalise sur scène des « suspensions », procédés par lequel la peau est transpercée de crochets reliés à des fils qui sont ensuite mis en tension, soulevant le corps en décollant la peau. Dans le surpassement de soi-même par la douleur, les suspensions l'amènent à une exploration de soi qui, à travers un état extatique, force l'introspection dans un but de métamorphose. C'est un procédé de réflexion ancré dans un dispositif scénographique que l'artiste choisit de mettre en œuvre afin de donner plus d'ampleur à ses propos, transformant la suspension en surligneur d'une limite et support d'une création à la fois esthétique et textuelle. Comme l'écrit Denis Baron, ces transformations et mutilations sont « des exemples de passion pour la vie, et un réel intérêt pour le devenir de l'humain. »¹⁰. L'intérêt est ici à comprendre dans le sens d'une « attention favorable »¹¹ qui se perçoit notamment dans l'autre partie de l'œuvre de Zpira.

Un coup d'œil sur le bras droit de l'artiste suffit à percevoir qu'il se rêve en cyborg. Il se présente lui-même en tant que « Lukas Zpira.01 », un nouvel homme, son tatouage mélangeant chair à nu et morceaux de mécaniques reproduisant les contours d'un bras dans lequel s'intègre la machine. Son tatouage est une part de lui. Zpira ne se voit en effet plus réellement comme un être humain. Il se classe lui-même dans les « néo-mutants », une « espèce » qui se dégage de l'humain pour avancer sur sa propre voie évolutive.

10 Denis Baron, *Corps et artifices : De Cronenberg à Zpira*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 147.

11 Définition de « Intérêt », d'après *Le Grand Robert* (source électronique).

La réalité de notre société contemporaine fait de notre corps un réceptacle d'informations qui se répercutent sans cesse en émergeant de notre corps comme de nos relations avec les autres. D'aucuns envisagent la totale disparition de l'homme, phagocyté par l'objet technique¹². À cette idée nous opposerons l'œuvre de Lukas Zpira qui montre clairement que le but n'est pas de disparaître au profit de la machine, mais bien d'aller au-delà de ses capacités pour se fondre dans l'objet technique et ainsi parachever une nouvelle forme d'être hybride, mi-homme mi-autre. L'homme n'est donc pas amené à disparaître pour ces « optimistes », mais seulement à concéder une place supplémentaire à l'objet technique, à l'intégrer à sa constitution pour s'en servir à ses propres fins.

Non-content des modifications telles que tatouages ou encore implants transdermiques et subdermiques¹³, Zpira, comme bon nombre de *Body Hacktivists*, travaille sur des implants visant à améliorer le corps, en en faisant ainsi un récepteur de technologies entièrement personnalisable. Son projet s'appelle MATSI (pour *Multi Application Titanium Skin Interface*, littéralement « interface peau-titane multi-applications »). MATSI se présente sous la forme d'une plaque de titane (alliage couramment utilisé pour les piercings) dans laquelle est intégré un réceptacle (*pod*) prévu pour accueillir un composant électronique tel un lecteur mp3.

Nous sommes désormais loin de la puce RFID (*Radio Frequency Identification*, identification par fréquence radio) de Kevin Warwick, professeur de cybernétique qui, en 1998, se faisait implanter la première puce électronique lui permettant d'activer des objets par sa propre présence. Dans la même lignée, en 2004, Steve Haworth et Jesse Jarrel, deux artistes du *body art*, s'allient à Todd Huffman, alors étudiant en neurosciences, pour créer l'implant magnétique. Grâce à ce dernier, ils peuvent désormais découvrir le monde qui les entoure grâce à un sens supplémentaire. Sur son site, l'artiste déclare : « l'objectif premier est de sentir les champs électromagnétiques. Il [l'implant] vous accorde ce qui équivaut à un sixième sens, la capacité de détecter les vibrations émises par les moteurs et autres équipements électriques ou bien dans diverses choses qui comportent un aimant. »¹⁴

12 « [S]i le propre de l'homme est de ne pas aller au bout de ses possibilités, il est de l'essence de l'objet technique d'épuiser les siennes, [...] jusqu'à déployer ainsi des possibilités infinies de fonctionnement contre l'homme lui-même et impliquer à plus ou moins long terme sa disparition. » Jean Baudrillard, *Pourquoi tout n'a-t-il pas déjà disparu ?*, Paris, L'Herne, 2007-2008, « Carnets », p. 17.

13 Les implants transdermiques sont généralement composés d'une plaque de métal incrustée sous la peau et pourvue de pas de vis sur lesquels viennent se fixer plusieurs éléments interchangeables (Zpira porte une crête de piques métalliques). Les implants subdermiques sont des implants en métal ou en silicone s'insérant directement dans le derme et créant un relief atypique (Zpira s'en est fait placer, entre autres, derrière son mollet).

14 D'après le site de Steve Haworth, « *the primary purpose is to sense electromagnetic fields. It grants you what amounts to a sixth sense, the ability to detect the vibrations emitted by motors and other*

Augmenter les sens, faire corps avec la technologie, commander le monde qui nous entoure par sa simple présence, etc., voilà le désir des *Body Hacktivists*. Dans un texte nommé « Pour en finir avec Baudrillard », Lucas Zpira revendique cette volonté de se détacher des conventions corporelles que la société tend à imposer, « afin de donner kor à cette image que nous renvoie sans cesse notre mémoire résiduelle interne, afin d'être véritablement ce que nous voulons être, juste ce que nous sommes et non ce que l'on essaie depuis si longtemps de faire de nous. »¹⁵ L'identité à fleur de peau est pour les *Body Hacktivists* une nécessité autant qu'un besoin. Ils se disent mutants et, poussant un cri en faveur de l'évolution, ils s'emparent du corps et le façonnent selon leurs désirs, prônant une forme de design personnalisable et personnalisé. Si nous utilisons ici l'expression de « cri à l'évolution » c'est que leur démarche n'a rien de silencieux, bien au contraire. Refusant l'attentisme ou la stagnation, à travers des textes ou des performances, les *Body Hacktivists* clament haut et fort leur décision de prendre ce corps en main et de substituer à l'évolution de l'espèce, processus lent et anonyme, un design personnalisable, propre à chaque individu.

Lucas Zpira va même jusqu'à se comparer à un logiciel, amenant ainsi la notion de « kor », qu'il définit comme le rassemblement de l'esprit et du corps en une seule entité visible au monde. Il déclare : « Je suis Lukas ZPIRA.01 d'une nouvelle expérimentation artistique basée sur la mutation, dont le koncept est une tentative de fusion entre le corps et l'esprit que j'ai défini comme étant le kor et qui prend racine en Lucas Zpira, né en 1993 des cendres d'un homme que vous ne connaissez pas, oublié de tous même de moi. »¹⁶ Orlan ira jusqu'au bout de l'analogie en 1990 avec sa performance intitulée *Ceci est mon corps... Ceci est mon logiciel...*, concrétisant cette idée huit ans plus tard avec les séries des *Self-hybridations*. Les motivations de ces deux artistes aux démarches d'apparence proches les distinguent : si Lukas Zpira, comme nous l'avons dit précédemment, cherche à créer un corps reflet de l'identité, ce fameux « kor », Orlan quant à elle est consciente de la futilité de sa recherche mais se refuse à l'abandonner car c'est dans le processus qu'elle place l'intérêt de son œuvre. La modification est chez Orlan perpétuelle et la stabilité n'est envisagée à aucun instant, perçue comme signe d'une mort prochaine. Zpira, lui, s'intéresse davantage au résultat qu'au processus en lui-même et l'accent est placé sur le résultat, comme un cheminement par étapes d'un *design de soi*.

electrical equipment or in various things that carry magnets. » [En ligne] : <http://stevheworth.com/main/>, consulté le 9 avril 2013 (notre traduction).

15 Lukas Zpira, « Pour en finir avec Baudrillard » [En ligne] : http://www.body-art.net/main_fr.htm, consulté le 19 octobre 2011.

16 *Ibid.*

Orlan : créolisation du soi

Dans le domaine du design de soi – qui s'apparente à une prise en main du destin charnel – nul ne surpasse, à nos yeux, la seconde artiste que nous avons évoquée plus haut : Orlan. D'origine française, Orlan a, dès le début de sa carrière, joué sur la provocation. Sa première œuvre, *Orlan accouche d'elle-même* (1964) pose déjà les règles de base du concept qu'elle va travailler tout au long de sa carrière : l'invention de soi. Car c'est dans ce domaine qu'Orlan excelle. Que ce soit par des performances ou bien des opérations de chirurgie esthétique mises en scène ou encore des images créées par ordinateur, Orlan s'empare de son corps et le « design » selon sa volonté.

Dès le début, Orlan use de son corps comme d'un outil. Qu'il s'agisse d'une unité de mesure ou bien d'une sculpture de chair, elle s'en empare et le manipule tel un instrument politique et social. Faisant de son corps lieu de débat, elle donne naissance à ce qu'elle appelle l'art charnel. « L'art charnel affirme l'indépendance individuelle de l'artiste. En ce sens, il résiste aux données et diktats. C'est pourquoi il a engagé le social, les médias (où il perturbe les idées reçues et cause le scandale), et ira jusqu'à atteindre aussi loin que le judiciaire (pour changer le nom d'Orlan). »¹⁷ Et en trois ans (de 1990 à 1993), la chair d'Orlan sera mise en scène lors d'une série d'opérations de chirurgie esthétique qui modifieront les contours de son visage. En 1993, elle réitère ses expérimentations en se faisant implanter à New-York deux bosses sur le front qu'elle souligne de paillettes pour ses apparitions publiques. Cette opération exécutée par une femme ne sera que le début de sa réponse aux médias qui, à l'époque, l'accusaient de n'être qu'à la recherche de la beauté¹⁸. En effet, désireuse d'exprimer plus encore son côté *freak* à l'extrême pour démontrer le sérieux de son approche et poursuivre sa quête du corps, elle ira jusqu'à chercher un chirurgien qui accepterait de former avec des prothèses « le nez du roi Maya, Pacal »¹⁹. Nous nous arrêterons sur ce projet qui est son premier « échec » en quelque sorte, dans la mesure où ce projet n'est toujours pas réalisé et ne le sera probablement jamais. Ce corps d'Orlan souligne la

17 D'après le site de l'artiste, « Carnal Art asserts the individual independence of the artist. In that sense it resists givens and diktats. This is why it has engaged the social, the media, (where it disrupts received ideas and causes scandal), and will go as far as the judiciary (to change Orlan's name). » [En ligne] : <http://www.orlan.net/texts/>, consulté le 15 décembre 2011 (notre traduction).

18 Nous renvoyons ici à une interview de l'artiste avec Elisabeth Couturier, disponible sur le site de Paris Match depuis le 26 septembre 2009, dans lequel elle insiste sur ce point : « Je n'ai jamais voulu ressembler à la Joconde ou à la Vénus de Milo, contrairement à ce qu'ont dit les médias » [En ligne] : <http://www.parismatch.com/Culture/Art/Orlan-chirurgie-esthetique-143050>, consulté le 8 mars 2013.

19 Orlan, « *Surtout pas sage comme une image* » [Source électronique], *Quasimodo n° 5*, « *Art à contre corps* », Montpellier, 1998, p. 97. [En ligne] : <http://www.revue-quasimodo.org/PDFs/5%20-%20Orlan%20Art%20Charnel.pdf>.

part politique du corps, laissant entrevoir les limites de l'interventionnisme législatif, le devoir éthique du corps médical et la mauvaise interprétation qu'en font les média²⁰. Le corps demeure encore aujourd'hui un lieu de débat éthique et culturel.

Bernard Lafargue parle de déculpabilisation du désir de métamorphose. Il précise que « [s]i l'artifice est notre lot, nous devons créer notre propre *persona*, sculpter notre corps, modeler notre visage, forger notre identité, devenir ce(ux) que nous sommes. »²¹ Sculpter le corps ou modeler son visage n'a rien de nouveau en soi. Les canons de beauté actuels sont très précis, la minceur du corps féminin comme la musculature du corps masculin sont des codes reconnus par les publicitaires qui les emploient sans retenue, nous bombardant incessamment d'images de ces « corps parfaits » que nous devrions (désirons ?) tous avoir. Orlan en revanche prône une approche plus particulière, acceptant la dénomination de *freak* qui l'accompagne.

Le *freak*, c'est le monstre, celui qui dérange par son aspect et son comportement. Dans cette catégorie, nous pouvons également placer les performances de Zpira. « Ils assument la totale responsabilité de paraître inacceptables aux yeux de la société (d'ailleurs qui peut se vanter d'être acceptable ou non aux yeux d'autrui ?), quitte à être un objet de dérision, de moquerie, subissant l'outrage tout en l'autorisant. »²² Car de tels artistes s'exposent aux regards du public et en subissent les conséquences. Ostracisés, ils se revendiquent « à part », s'isolant de la *masse* pour la *forcer*²³ à retourner son regard sur son propre corps. Dans une société où l'image est omniprésente dans notre vie (qu'elle corresponde à notre apparence physique en elle-même ou bien à notre apparence projetée sur les réseaux sociaux), qui oserait s'exclure et s'exposer à la moquerie (dont les « modifiés » font souvent l'objet dans les média) d'une manière aussi permanente et radicale ? Certes, nous pourrions argumenter que les personnes qui cherchent à porter leur identité à fleur de peau ou bien à choquer sont nombreuses, mais les corps à l'apparence aussi extrêmement éloignée de la norme que ceux dont nous parlons ici sont si rares qu'ils sont immédiatement ostracisés.

La force du travail d'Orlan réside précisément dans cette capacité à se jouer du regard des autres, à les provoquer pour les forcer à se regarder dans un miroir. L'identité affleure et chacun d'entre nous, à sa manière, la laisse s'expri-

20 Les médias avaient à l'époque supposé qu'elle ne voulait qu'être à l'image des beautés antiques, seulement une belle femme, et ce malgré les nombreuses conférences de l'artiste.

21 Bernard Lafargue, « Artistes-mutants à l'aube du XXI^e siècle (Matthew Barney, Stelarc, Orlan) », article paru dans Lydie Pearl (éd.), *Corps, Art et Société. Chimères et utopies*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1998, p. 153.

22 Denis Baron, *op. cit.*, p. 149.

23 Nous parlons ici de « masse », malgré le caractère familier de ce terme, car il renvoie particulièrement aux idées d'informe et d'indéterminé contre lesquelles Orlan s'efforce de lutter. De plus, le terme « forcer » est utilisé ici car il ne s'agit pas d'une invitation de la part de l'artiste, mais bien d'une obligation.

mer dans notre apparence. Les pressions sociales étriquent ce « corps sociétal », pour reprendre l'expression de David Le Breton. Certes, nous naissons tous avec un patrimoine génétique qui détermine une partie de notre apparence, mais c'est justement contre cette inévitabilité biologique que lutte Orlan. Le destin charnel est pour elle quelque chose qu'il est possible de contrôler via nos technologies actuelles. Si notre corps ne correspond pas à l'image que nous nous en faisons et que nous pouvons exercer un contrôle sur celui-ci, alors nous nous devons de le changer, voire même de le fractionner.

C'est au travers de ces séries que la *créolisation* du corps d'Orlan prend forme dans un sens presque littéral puisqu'elle modifiera des portraits d'elle-même à l'aide d'un logiciel de retouches photos, intégrant dans ses chairs numériques des symboles et marques d'autres cultures tribales : d'abord avec la série *Pré-Colombienne* en 1998, puis avec la série *Africaine* de 2000 à 2003 et enfin avec la série *American-Indian* de 2005 à 2008. Après dix ans de travail, Orlan parvient à présenter des corps multiples, teintés d'une culture qui n'est pas la sienne mais dont elle s'est emparée. Son corps devient un espace traversé par une culture étrangère et elle se mute, se redessine un corps qui est le sien, ou plutôt des corps qui sont les siens.

C'est ici qu'intervient la notion d'« archipélisation ». Édouard Glissant la définit par opposition à une pensée continentale qui analyse le monde comme un tout et non un ensemble. Il explicite cette notion dans une conférence : « Je ne peux jamais faire le tour de mon lieu, le contenir, le contourner, c'est-à-dire l'enfermer. L'imaginaire de mon lieu est relié à la réalité de tous les lieux du monde. L'archipel est l'image d'où surgit cet imaginaire. [...] L'archipel est diffracté. Nous pousserons jusqu'à dire avec les praticiens des sciences du chaos qu'il est fractal. Nécessaire dans sa totalité. Fragile ou éventuel dans son unicité. C'est un état de monde. »²⁴ Reprenant cette idée nous avancerons ici l'archipélisation du corps comme une relation fractale à soi-même qui nécessite une palette de corps à disposition, chacun étant à la fois séparé de son prochain pour ne pas le limiter tout en étant en constante relation avec lui. Ainsi Orlan « archipélise » son être en lui faisant traverser un prisme culturel. Certes, il ne s'agit pas, dans le cas des *Self-hybridations*, de corps charnel, mais bien d'images ; toutefois elles ne sont pas à exclure de notre raisonnement. Paul Virilio parle de « téléprésence » pour définir une présence rendue possible par le biais des technologies correspondant ainsi à un corps projeté et, généralement, unisensoriel. Les corps d'Orlan sont des corps-images, des corps d'emprunts dont la multiplicité fractionne l'artiste en plusieurs corps qui, pourtant, forment une composante d'Orlan le personnage. Ils sont des corps *virtuels* dans la mesure où

24 Édouard Glissant, « Philosophie du Tout-Monde » [en ligne], 30 mai 2008, Paris, Espace Agnès B., conférence dans le cadre du séminaire de l'ITM. [En ligne] : <http://www.edouard-glissant.fr/penseearchipelique.html>, consulté le 9 avril 2013.

ils ne sont pas encore *d'actualité*. Se vêtant comme d'une peau culturelle à l'identité apparente, Orlan donne naissance à *un verbe de la chair*, à une *grammaire du corps* qui explicite une identité sans la fixer pour autant.

« L'identité corporelle contemporaine ne garantit plus au sujet sa permanence et sa constance. »²⁵ En perpétuelle évolution, l'identité corporelle est une recherche sans fin qui coexiste avec la réalité d'un corps changeant d'années en années. Effrayée par sa fragilité, l'espèce humaine, consciente de sa propre mortalité, se tétanise à cette idée et projette sur le corps tant ses relations sociales que ses réalités économiques et le transforme en enjeu politique. Le corps n'est plus alors une simple structure biologique, mais bien un objet de représentation au monde et le point de jonction entre le monde extérieur et notre esprit. Il constituerait une surface réfléchissante qui se doit d'être contrôlée tant par notre volonté que par des réalités plus terre à terre.

Stelarc : de la prothèse à l'interface

C'est dans ce rapport au monde, à travers l'idée de « corps-interface » que s'inscrit Stelarc. Artiste australien, Stelarc s'intéressa immédiatement au corps pour sa fragilité. La pensée postmoderne présente un corps rendu obsolète par les technologies qui l'entourent, c'est-à-dire fragile, limité, mortel, etc. Désormais les technologies permettent une prise en main plus aboutie de notre destin corporel, ramenant le corps à l'état d'interface habitée par un *ghost*²⁶. Manifestant sa propre obsolescence corporelle par ses « suspensions », Stelarc montre non seulement que le corps n'a pas à être respecté comme un objet sacré, mais, à l'inverse, qu'il est temps de faire mieux avec ce dont la nature nous a doté. Marqué par la mort, la fragilité et les limitations du corps biologique face aux technologies contemporaines où tout se remplace et se recycle, il se tourne vers les technologies prothétiques pour augmenter son corps, faisant ainsi émerger la figure du *cyborg*. Il s'agit de la troisième perspective envisagée par des artistes pour un futur corporel sur laquelle nous nous pencherons.

Si Zpira cherche l'amélioration corporelle à visée identitaire, Stelarc conçoit le corps comme une machine organique qu'il observe, critique et tente d'améliorer au détriment de l'esthétique ou de l'identité du sujet. Des trois exemples précédemment cités, il est celui qui se rapproche le plus d'une déshumanisation de l'humain, car il nie l'unicité du corps en le figurant tel un assemblage de pièces interchangeables. Certes, si nous nous en tenons à la définition de Chris Hables Gray, nous sommes tous déjà des cyborgs : « tout organisme/système qui mélange l'évolué et le fabriqué, le vivant et l'inanimé,

25 Bernard Andrieu, « Somaphore et corps biosubjectif », *Multitudes* 2/2004 (n° 16), p. 59-69. [En ligne] : www.cairn.info/revue-multitudes-2004-2-page-59.htm, consulté le 15 février 2010.

26 Nous reprenons ici l'expression du manga *Ghost in the Shell* de Masamune Shirow dans lequel *ghost* définit tant l'âme que l'esprit humain placé dans un corps cybernétique.

est techniquement un cyborg. »²⁷ Stelarc monte un cran au-dessus dans une perspective évolutionniste en s'hybridant avec des technologies qui pénètrent ses chairs : temporaires dans un premier temps, ses modifications corporelles deviennent permanentes, à l'instar de *Ear on arm*, projet chirurgical, lequel est à différencier de celui d'Orlan.

Osant transgresser les frontières entre le monde artistique et le monde scientifique, Stelarc fait appel à plusieurs ingénieurs pour mettre au point sa *Third hand* (littéralement troisième main). La troisième main est une prothèse qui vient se fixer sur l'avant-bras droit de l'artiste et qui, grâce à toute une batterie de capteurs disposés au niveau de ses cuisses et de son bas-ventre, lui permet d'ajouter un membre surnuméraire à son corps. Le 22 mai 1982, il se servira de ses trois mains pour écrire le mot « évolution » sur le mur de la Maki Gallery à Tokyo. Révélateur des intentions « mélioristes »²⁸ de l'artiste, pour reprendre le terme de David Le Breton, cette performance souligne la volonté de l'artiste de mettre en scène un corps de métal aux pièces interchangeables, plutôt qu'un corps de chair étriqué et faible. Elle annonce la venue d'un homme nouveau, un homme *cyborg*.

Si l'imaginaire du cyborg que diffusent les blockbusters hollywoodiens semble encore lointain à nos yeux, c'est que les avancées technologiques se font dans le plus grand secret. Par peur de l'espionnage industriel, les firmes de biotechnologies dissimulent leurs découvertes jusqu'à leur mise en pratique. Comme le dit Bernard Andrieu, la peau cybernétique existe, fonctionnant par bio-mimétisme, « c'est-à-dire la reproduction sur les machines de capteurs uniformément répartis à la surface de la peau qui pourraient éprouver la "sensation du toucher". »²⁹ Ces technologies qui semblent si loin de nous, et qui font de l'androïde un robot à l'aspect humain, un mythe futuriste, sont actuellement plus proches d'une réalité tangible.

Mais c'est avec *Extended Arm* (bras étendu), en 2000, que Stelarc met encore davantage en relief cette obsolescence du corps organique face au corps robotique. À partir du site de l'artiste, nous pouvons traduire ainsi la description suivante de la prothèse : « Ses fonctions incluent la rotation du poignet, la rotation du pouce, la flexion individuelle des doigts qui peuvent se scinder en deux. Chaque doigt peut devenir une pince en lui-même. »³⁰ D'un corps

27 Chris Hables Gray écrit : « *Any organism/system that mixes the evolved and the made, the living and the inanimate, is technically a cyborg* ». Chris Hables Gray, *Cyborg citizen*, New York, Routledge, 2002, p. 2 (notre traduction).

28 David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, op. cit., p. 323.

29 Bernard Andrieu, « *Une peau de cyborg* ». [En ligne] : <http://www.staps.uhp-nancy.fr/bernard/>, consulté le 18 février 2011.

30 D'après le site de l'artiste, « *[i]ts functions include wrist rotation, thumb rotation, individual finger flexion with each finger splitting open. Each finger can become a gripper in itself* ». [En ligne] : <http://stelarc.org/?catID=20218>, consulté le 16 mai 2009 (notre traduction).

de chair maladroite émerge une prothèse aux facultés supérieures à celles d'une main biologique. Le corps de l'artiste se scinde, présentant d'un côté une main charnelle dotée de cinq doigts qui semblent soudain malhabiles, lorsqu'ils sont confrontés à ceux du bras mécanique. Dans cette perspective, l'artiste a intégré dans les muscles de son bras gauche (la prothèse se porte à droite) huit canaux de stimulation électrique. Les mouvements générés de manière involontaire et incontrôlable aboutissaient à une représentation déroutante du corps. Inférieur et insuffisant, ce dernier paraissait soudain ridicule en comparaison du corps amplifié de l'artiste.

À travers ces actes, Stelarc dénonce le corps charnel, de viande et d'humeurs mêlé, et s'en remet à la technologie. En 1996, peu avant l'entrée dans un nouveau millénaire pour lequel les scientifiques nous promettaient de grandes révolutions technologiques, alors que les prophètes clamaient la fin du monde, l'artiste se place en représentant d'un homme nouveau dans *Ping Body: An Internet Actuated Performance*. Si l'humain disparaît, voici le temps du cyborg, être hybride de chair et de métal, animé par un mélange de neurones et de processeurs. La performance se déroule en simultané dans deux espaces physiques et un troisième espace informatique. Grâce à une retransmission en direct de la performance de l'artiste, les spectateurs peuvent, depuis le Centre Pompidou à Paris, manipuler les mouvements en stimulant les muscles de l'artiste à distance. À plusieurs kilomètres de là, dans un studio luxembourgeois, Stelarc est relié à plusieurs machines. Les impulsions électriques émises par les six canaux reliés aux muscles de la partie gauche de son corps provoquent des contractions involontaires influencées par les commandes des spectateurs, qui ne lui laissent que le contrôle de la partie droite de son corps. Quant au troisième espace, il est nécessaire à la réalisation des deux actions dans le monde physique.

Traversé par le flux d'Internet, Stelarc devient partie intégrante de notre société d'information et se fond dans le réseau le plus immense que l'homme ait jamais créé. Cette perte de contrôle partielle du corps est une particularité récurrente du travail de Stelarc. Corps charnel possédé par l'information et par la technologie, Stelarc poursuit son expérience par la performance *Movatar* en 2000. L'artiste ne gardera que le contrôle de ses jambes durant la performance, le reste de son corps étant « possédé » par un programme informatique, fondé sur un algorithme génétique spécialement inventé pour l'occasion, et qui s'occupe de gérer les mouvements de l'exosquelette dont est équipé l'artiste. Le corps de Stelarc devient l'hôte d'une conscience informatique et l'information prend corps dans le monde réel et tangible. Stelarc fractionne le corps, il le disperse en un réseau partagé. Sa dernière opération consiste en la greffe d'une troisième oreille sur son bras.

Du prothétique au permanent, il devient *chair interface*, l'oreille greffée étant constituée de ses propres cellules tout en contenant un haut-parleur et un récepteur wifi. « Avec une puce sonore implantée et un détecteur de proxi-

mité sensorielle, elle parlerait à quiconque s'approcherait d'elle (ou si personne ne s'approchait, elle chuchoterait de tendres petits riens à l'autre oreille, de toute façon). »³¹ Aussi, incapable de renforcer la perception des sons préexistants, *Ear on arm* donnerait à entendre un son supplémentaire. Ouvrant son corps sur un monde où résonne l'écho d'Internet, la troisième oreille diffuse ses doux murmures au format RealAudio, format couramment utilisé sur Internet. *L'écho devient présence d'une seconde réalité*, une réalité informatique soudain rendue perceptible car émise dans le domaine du sensible.

Ce corps hybride de technologie devient un corps *cyborg*, un corps où se mêlent l'information et la sensation. L'information outrepassa le domaine du sensible, devenant une donnée informatique quantifiable et perceptible par nos sens, une fois qu'elle est interprétée par le corps de l'artiste en données sensibles. Fusionnant avec la technologie à un niveau de permanence qu'il n'avait jamais atteint, Stelarc veut présenter un corps réellement amplifié par la présence de sa troisième oreille. Stelarc s'invente un corps tour à tour robotique, involontaire ou amplifié, alternatif quoi qu'il en soit. Dans sa toute-puissance créatrice, il devient le monstre, le *freak* comme Orlan, être au corps difforme et aberrant mais en quête d'une amélioration permanente ou « intervertible ». Malheureusement, une infection provoque le rejet de l'implant technologique et l'oreille ne devient plus qu'un cartilage déformant les contours du bras de l'artiste sans en augmenter les capacités. Cet échec souligne les limites scientifiques contemporaines ainsi que les dangers de telles procédures.

Ces trois artistes prennent des risques, dans la mesure où ils nous présentent des corps-expériences, ils osent prendre part au débat sur le corps futur sans prétendre à une futurologie facile en appliquant à leur corps physique les modifications fantasmées dans la mesure des technologies existantes. Ils se posent ainsi en fers de lance de la *transhumanie*, une philosophie visant à dépasser l'Homme. À la recherche d'un futur corporel possible, ils se refusent à attendre les évolutions d'un processus naturel jugé trop lent. Comme le disent Geneviève Ferone et Jean-Didier Vincent « [n]ous ne sommes plus, avec les transhumanistes, dans le cadre de la *natura naturans* de Descartes, mais dans celui du *per artem artefact*, c'est-à-dire une nature qui serait le produit de la créature elle-même, l'Homme cessant d'être créature pour devenir créateur. »³² Néanmoins cette route est parsemée d'embûches, tant morales, qu'éthiques ou physiques.

31 Stelarc, « La troisième oreille », in *Quasimodo n° 7*, « *Modifications corporelles* », printemps 2003, Montpellier, p. 259.

32 Comme le précisent Geneviève Ferone et Jean-Didier Vincent dans l'introduction de leur livre *Bienvenue en Transhumanie. Sur l'homme de demain*, « [l]e transhumaniste est beaucoup plus ambitieux. Il aspire non seulement à empêcher l'homme d'être malade, mais également à le rendre incassable, immortel. Le rêve des transhumanistes est donc celui de l'immortalité pour une créature, produit du génie de l'homme. » Geneviève Ferone, Jean-Didier Vincent, *Bienvenue en Transhumanie, Sur l'homme de demain*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2011, p. 12.

Chacun amenant sa part de *freak*, ces trois artistes forcent la création de plusieurs voies évolutives possibles, des voies qui ne nient pas l'identité de chacun mais, à l'inverse, la cultivent dans un souci de créolisation. Il ne s'agit pas de créer un monde fondu dans une masse, un tout-monde uniforme qui négligerait l'unicité de chacun. Bien au contraire, il s'agit de créer un monde (utopique peut-être ?) qui puiserait sa force dans une multiplicité en perpétuel frottement. Chacune des mutations que subissent ces artistes rapproche le corps d'une identité mutante dans laquelle ils trouveront non pas une stabilité qui mènerait à la stagnation de l'espèce, mais bien une instabilité qui forcerait une évolution permanente. Dans ce monde de vitesse où Paul Virilio définit une espèce humaine du « maintenant »³³, cette constante nécessité de se réinventer va de pair avec l'avancée technologique que nous connaissons aujourd'hui.

Thomas Brunel

EA 4426 MICA

Université Bordeaux Montaigne

thomas_brunel@hotmail.fr

Résumé

Dans ce « Tout-Monde » (Édouard Glissant) en devenir, le corps se pose en pivot identitaire. Nous proposons une évocation du corps futur à travers trois « créateurs de corps » qui nous offrent plus qu'une hypothèse ambiguë d'un devenir, mais bien une approche ancrée dans des réussites et des échecs. S'alliant au progrès scientifique pour renverser son ontologie, « l'homme passe de créature à créateur » par le biais de sa créativité.

Mots-clés

Créativité, Corps, Zpira, Orlan, Stelarc.

Abstract

In this "All-World" (Édouard Glissant) to come, the body acts as an identity linchpin. We propose to discuss the future body through three different "body creators" who offer us more than an ambiguous hypothesis of becoming but a real approach through success and failures. Relying on scientific progress to reverse its ontology, human goes from creature to creator through creativity.

Keywords

Creativity, Body, Zpira, Orlan, Stelarc.

33 Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire* [1996], Paris, Textuel, 3^e édition, 2007, « Conversation pour demain », p. 44.

Design et société : l'émergence de la figure du consommateur-designer

Anne-Cécile Lenoël-Canas

« Le design est une façon de concevoir la vie. C'est une façon de concevoir la société, la politique, l'érotisme, la nourriture et même le design. Au bout du compte, c'est une utopie figurative ou une métaphore sur la vie. Assurément le design, pour moi, ne se limite pas à la nécessité de donner forme à un produit plus ou moins stupide pour une industrie plus ou moins raffinée. Si l'on veut dispenser un enseignement quelconque sur le design, le premier des enseignements à donner porte sur la vie et l'on doit insister en expliquant que la technologie est l'une des métaphores de la vie. »¹

E. Sottsass

L'énonciation « Vivre à l'âge du capitalisme artiste »² résume avec pertinence le contexte culturel au sein duquel nous pointerons « la question de l'individu comme acteur d'une ère créative »³. Observé sous le prisme des pratiques du design, nous aborderons le cadre défini par la thématique « création, créolisation, créativité » en privilégiant les transformations du statut du consommateur induites par les problématiques de la participation et des outils créatifs à disposition des publics.

Dans l'élan des développements dynamiques des technologies numériques où se reformule le registre de l'altérité, se distinguent désormais des figures hybrides, le « prosumer »⁴ producteur-consommateur, le « proam »⁵ profession-

- 1 Catalogue de l'exposition du 25 avril au 5 septembre 1994, Musée National des Arts Modernes de Paris, MNAM/CCI, 1994, in Marie-Haude Caraes, Françoise Cœur, *Enseigner le design ? : de l'idée à l'exercice*, Lyon, Cité du design Scéren CRDP de l'académie de Lyon, 2010, p. 9.
- 2 Sous-titre emprunté, Gilles Lipovetski, Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Paris, Gallimard, 2013.
- 3 Appel à communication, « Création, créolisation, créativité », 11 avril 2013, Université Bordeaux Montaigne.
- 4 Alvin Toffler, *The third wave*, 1979, *La troisième vague*, Paris, Denoël, 1980 pour la traduction française.
- 5 Charles Leadbeater, Paul Miller, *The Pro-Am Revolution. How enthusiasts are changing our*

nel-amateur. La rupture des oppositions producteur-consommateur, renouvelant les praxis artistiques des usagers, semble bel et bien surfer sur la frontière devenue plus que poreuse des connaissances et savoir-faire habituellement dévolus aux professionnels. Le dialogue social actuel lié à l'essor d'une certaine économie participative, accompagne les débats de ces relations de proximité protéiformes, et dans ce contexte en redéfinition permanente, des designers et penseurs encouragent et accompagnent ces formes d'émancipation créative des consommateurs. Du couple design-société, les discours actuels repensent un « design des existences »⁶ nourrissant une lexicologie des plus variées : co-design, design participatif, qui accompagnent la transformation des consommateurs passifs en consommateurs créatifs. Avec le soutien d'une sélection, nécessairement liminaire, d'initiatives et de registres hétérogènes de pratiques, nous tenterons de relever les enjeux et les conditions de ces transformations et les interactions possibles occasionnées par les modalités de redistributions des rôles. Parce que cette mutation dessine un nouveau paradigme concomitant des actualités sociales et de celles du design, elle s'inscrit *de facto* dans une socio-anthropologie contemporaine, où elle y apparaît essentielle.

Pratiques en contexte, le design : partage et accompagnement

Circonscrire et questionner les relations du couple designer-consommateur, par le prisme de ces pratiques contemporaines serait – en regard du large éventail des pratiques créatives offertes aux usagers, relayé par l'omniprésence d'une hyper-communication du et sur le design – un projet fort ambitieux. Le design, parce qu'il est devenu un label de contemporanéité, est certes garant d'une valeur ajoutée de la communication de la publicité, mais il est avant tout, au-delà de ces effets de mode, ou de ses singularités protéiformes, un « lieu des possibles ». Élaborer un panorama complet, dans ce contexte foisonnant, n'est pas l'objectif que nous ambitionnons ; c'est la raison pour laquelle, parmi la diversité des informations, des médiums et des expérimentations accessibles aux usagers, nous avons relevé cinq typologies de praxis initiées par des designers. Ce panel, par nature non exhaustif, exposera des projets plutôt représentatifs, sous catégorisés en initiative collective ou individuelle, auquel nous relierons deux manifestations bordelaises récentes, afin de compléter le pan des politiques sociales et participatives articulées autour du design.

economy and society (La révolution des professionnels-amateurs. Comment l'enthousiasme transforme notre économie et notre société), Londres, Damos, 2004.

6 Bernard Stiegler, Yann Moulier Boutang, Alain Cadix et al. (éd.), *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante. Entretiens du nouveau monde industriel 2007*, Paris, Fayard/Mille et une Nuits, coll. « Essai », 2008.

Sur le plan de la mise en œuvre collective, l'exploration de la dialectique du *Green Design*⁷ motive nombre de designers qui prospectent des solutions palliatives pour des populations confrontées notamment aux insuffisances de nourriture, de santé, de logement ou de transport. Elles résonnent en écho au mouvement « Transition Town », processus communautaire initié par Rob Hopkins en 2006 dans la ville de Totnes au Royaume-Uni, orienté vers les modalités de concrétisation de la résilience (capacité à gérer et surmonter les problématiques climatiques et énergétiques). John Thackara est le directeur de « Doors of Perceptions ». À l'instar du projet de John Thackara, créateur des « Doors of Perception » (Portes de la perception) qui réunit des acteurs sociaux (citoyens, designers, experts et pendesigners, experts et penseurs), lors de colloques et de festivals, des cellules de designers se mobilisent dans l'organisation d'assemblées. Tous, éveillés par une conscience citoyenne, espèrent opérer, par le développement de ce réseau mondial, un changement de paradigme, et projeter des alternatives aux excès et aux inégalités d'une consommation planétaire effrénée. La mobilisation, au cœur de cette communauté unique, des innovateurs technologiques et des innovateurs locaux, repense les mesures de conception en design, tout en évaluant les besoins et les moyens nécessaires afin de concrétiser et pérenniser l'objectif de « vivre dans un monde durable ». Car, « *partout où les gens sont obligés de chercher des solutions dans des situations difficiles, ils font preuve de créativité ou bien ils ne survivent pas.* »⁸

Sur le plan individuel, les médiums sont légion sur le web ; la multiplication des « Fablab » et des « open sources »⁹ accentue ce phénomène d'autoproductions en tous genres. Les internautes ont à portée de souris toutes sortes de bases de données ; à l'exemple de Thingiverse, formule qui dispense des « *clips art* », simultanément tutoriels, fiches techniques et fichiers de données numériques, spécifiques pour la conception d'objets au moyen d'une imprimante 3D ; ou d'autres, comme Arduino, plate-forme d'apprentissage électronique, accompagnant pas à pas les usagers vers une maîtrise de l'électronique.

François Brument anticipe l'envie des consommateurs, par le projet « *In-Flexions* » : par ce travail expérimental, il explore de nouvelles manières de produire les objets ; en concevant des systèmes de création de formes adaptés à des non-professionnels, il prend en compte la nécessité d'un accompagne-

7 Des ouvrages ont ancré la problématique dans l'actualité sociale et politique, avec les textes de Dorothy Mackenzie, *Green Design: Design for the environment* ; et Brenda et Robert Vales, *La Maison Autonome*, New York, Universe Books, 1975, ou *Green Architecture : conception consciente pour un avenir énergétique*, Bulfinch Press Little Brown and Company.

8 Thackara John, *In the bubble, Designing in a complex world*, Cambridge, Mass Press, 2005 ; *In the bubble. De la complexité au design durable*, Saint-Étienne, Cité du Design, 2008.

9 Fablab, contraction de l'anglais « fabrication laboratory », désigne souvent un atelier de conception assisté par une imprimante 3D. *Open-source*, code source libre, s'applique aux logiciels dont les droits sont libres de reproduction.

ment personnalisé lors du processus de fabrication. « *Ce projet est une recherche théorique et pratique sur la définition de nouvelles approches de conception et de fabrication de l'objet. Cette recherche explore les origines et les modalités d'organisation d'une forme de mutation continue, In-Formation, dont l'essence et la condition profondément instables, réinterroge le modèle linéaire et figé de l'objet standard. Une condition de création nouvelle où le simple geste du dessin est à reconsidérer dès lors qu'il s'agit de dessiner des objets aux couleurs labiles et fluctuants.* » Le concepteur-usager peut ainsi assister en temps réel, par le contrôle d'une programmation informatique qui combine l'analyse sonore et la modélisation en 3D, aux étapes de fabrication de sa future chaise, par exemple un siège personnalisable à l'envi en temps réel. Brument rend encore accessible une expérience de modélisation singulière et unique, par laquelle chacun peut produire des vases¹⁰ par la seule captation de sa voix ou de son souffle.

Une autre attitude, celle de Jeremy Edwards, designer de la « récup », invite chacun à réfléchir sur un « *design libre* », avec son projet original : « *“Meuble Libre” c'est l'histoire de meubles réalisés à partir d'autres meubles délaissés dans la rue, utilisés tels quels. La forme et la nature des objets créés immédiatement, spontanément sur place, sont déterminées par les matériaux disponibles sur le moment, l'endroit où je les ai trouvés et des outils sommaires à disposition. Une fois les objets créés, ils sont laissés libres, sur place, à disposition de tout un chacun.* »¹¹ Il revisite l'appropriation de la création, de l'œuvre, ici des objets « design » par le public, bien souvent de simples passants, et interroge les concepts de liberté et du don, dans les sphères de l'art et de la société. Complétant sa pratique d'ouverture par la diffusion de fiches techniques de ses créations, il encourage le devenir créatif des consommateurs.

D'autres, enfin, abordent une vision plus politique du co-design, à l'exemple de l'initiative de Hojun Song, artiste sud-coréen dont l'initiative « *Satellite open source* » livre sur les réseaux les procès de modélisation d'un satellite personnel. L'artiste expose son engagement au cœur du débat qui oppose le travail des amateurs à celui des professionnels, des individus aux institutions, de la fantaisie face à la science, de l'utilité face à l'inutilité... « *Quand l'art devient utile, on parle de technologie. Quand la technologie est inutile, on l'appelle art.* »

Dans la mouvance des « *Doors of Perception* », les instances consultatives n'instaurent pas seulement des débats, elles concrétisent la relation de proximité entre la ville et ses habitants, dans l'élan d'une dynamique singulière d'échanges et de création. Comme en écho aux convictions de Sottsass selon lesquelles « *Le design est une façon de concevoir la vie. C'est une façon de conce-*

10 Série vases 44#.

11 Jeremy Edwards, *Meuble libre*, Naço Galerie, Paris, 2011 (communiqué de presse).

voir la société [...] », les Escales du design 2012 « *Design(er) demain* »¹² et les Participiales¹³ ont notamment fédéré nombre d'évènements autour de débats sociétaux, questionnant globalement les enjeux de la construction de notre futur. S'adressant dans tous les cas aux citoyens, professionnels ou simples curieux, ces évènements ont clairement tendu une passerelle entre les rôles décisifs des pratiques du design et celles des usagers, des consommateurs. Sollicitant et encourageant des formes variées de réflexion, ils sont parvenus, si ce n'est à éveiller les consciences, au moins à mettre en lumière les conditions de création sociétale, c'est-à-dire de production socio-plastique sous les auspices du design. Telle une vision d'un design modélisant, rendant accessible et développant « la créativité individuelle au service de l'œuvre collective »¹⁴, voici exposées les lignes directrices de ces journées. Le programme des Escales du Design nous annonçait que le thème choisi pour cette troisième édition, « *Design(er) demain* », était riche d'un sens aux multiples facettes. Véritable engagement plus que slogan, il affirme trois principes « **essentiels** »¹⁵ :

- *designer* en tant qu'intention porteuse de **sens** à construire,
- le design en tant qu'**enjeu** incontournable pour préparer l'avenir,
- et le designer en tant que pôle d'expertise **prospective**...

Cette vision du design signe l'alliance de l'imagination et de la rigueur, des formes de l'objet et des visages de l'**humain**, de l'anticipation de l'avenir conjuguée au présent... C'est un design qui, en croisant les regards, s'inspire et peut **inspirer** tous les secteurs d'activité et styles d'entreprise... Un design accessible, dédramatisé et singulier... destiné à un consommateur/utilisateur (consommatrice/utilisatrice) plus que jamais **en attente**, qui demande à être étonné, intéressé, séduit... [...]. »¹⁶

Plus loin, le sous-titre résonnant comme une injonction : « *Inventons la vie à design humain* », résumait les enjeux du design actuel en cinq idées-clés : constat, enjeu, élan, intention, inspiration.

Nous retenons la définition de l'inspiration : « *Le design évolue aujourd'hui vers un véritable co-design, nourri de multiples sources de compétences et de savoirs : une "plate-forme" créative, active et participative, mettant en jeu : co-conception, influences prospectives, utilisateurs, connexions et réseaux* »¹⁷, parce qu'elle étaye la problématique des praxis de co-conception que nous projetons d'étudier.

12 « Escales du design », Hangar 14, 13 et 15 décembre 2012, Bordeaux.

13 Les 19 et 20 octobre 2012, et les 28 et 29 juin 2013.

14 Appel à communication, « Création, créolisation, créativité ».

15 En lettres capitales dans le texte.

16 *Suivez l'exemple*, Catalogue Design 2012, Prospective Design, Aquitaine développement innovation, 2012, p. 5, typographie originale.

17 *Ibid.*, p. 19.

Enfin, les perspectives de « *Bordeaux-débats : la ville ensemble ; récit d'une ville en marche, imaginée et modelée avec ses habitants* », pour la première édition des Participiales ; et « *le modèle dynamique de concertation et de démocratie participative* », pour la seconde édition¹⁸, ancrent l'apport des Sciences Humaines dans la démarche du design. Diverses tables rondes ont particulièrement exposé les atouts de l'observation anthropologique et sociologique, dont l'approche ethno-plastique du terrain, qui participe notamment à la mise en place de procès de création de services. *Via* des portails numériques, des bornes interactives donnant accès à toutes sortes d'informations et données en temps réel, les usagers pourraient optimiser leur appropriation de l'environnement urbain.

Témoins d'un élan de pensée socio-plastique¹⁹ international, les manifestations bordelaises sont les maillons²⁰ d'une dynamique de recadrage du couple design-société en France, dans les mentalités autant que dans le paysage de ses praxis protéiformes.

La définition de l'inspiration citée ci-dessus constitue un point d'entrée dans le périmètre de la circulation des savoirs et savoir-faire de la conception en design que nous ambitionnons de cerner. Cependant, la vigilance sera requise afin de contourner les écueils de la confusion emmenés par les diverses pratiques énoncées, formulées à partir du préfixe *co*-²¹ qui semblent induire des valeurs identiques d'échanges, de participation, de production, de création. Replacées dans le contexte des définitions, *co*-design et *co*-conception ne recouvrent pas des procédés identiques pour les professionnels tels que des marketeurs ou des designers.

Saisir les problématiques et les enjeux en présence, au-delà des exemples exposés, permettra une compréhension du rôle en devenir pour le designer, et pour le consommateur au cœur de ces praxis en mutation.

Du consommateur au designer : nouvelles figures, nouveaux rôles

Dans un contexte postmoderne tel que le nôtre, la récente culture design, au périmètre qui se meut au gré de la mixité des pratiques, des concepts, se construit sur un socle épistémologique lui-même en devenir. Au-delà des poncifs de la critique des stratégies consuméristes, l'émergence d'une nouvelle figure du consommateur-acteur-créateur, parce qu'elle induit *de facto* la mutation du

18 Dossier de presse, sur le site officiel : www.Bordeaux.fr.

19 Bernard Stiegler, Yann Moulier Boutang, Alain Cadix et al. (éd.), *op. cit.*

20 À l'instar du Congrès international AREF organisé par Bernadette Charlier et France Henri, *Le design participatif pour des solutions adaptées à l'activité des communautés de pratiques*, Strasbourg, 2007.

21 Préfixe du latin *cum*, « avec », entrant dans la composition de nombreux mots, où il indique la participation, la simultanéité : coauteur, coexister, etc.

statut du designer, s'accompagne de prises de position radicales à la faveur ou à l'encontre de ces évolutions.

Kuniavsky observe que ces encouragements aux praxis personnelles, formalisés par des rencontres comme celle de *Lift with Fing*²², dédiée au « Futur, faites-le vous-même », mais plus communément par le *DIY* (*Do It Yourself*), débordent largement du cadre privé du consommateur-créateur ; parce qu'en engageant la conception d'objets, et de services d'échanges, ils impliquent avant tout un concept de participation plus complexe qu'il n'y paraît. Certes ancré dans une évolution technologique, notamment réactualisé par les performances des imprimantes 3D, le *DIY* a connu des expressions protéiformes et récurrentes au cours de l'histoire du design. Sous l'impulsion dès la fin du XIX^e siècle de Chippendale ou de Morris se sont multipliés des médiums (fiches techniques, catalogues ou autres ateliers), tentant, bien souvent « dans la foulée », de renouer avec les valeurs (du travail et de l'homme) d'un artisanat déjà malmené par les premiers rouages de l'industrie. Teinté de prérogatives politiques ou sociales, dans sa vocation de transmission et d'apprentissage de valeurs artistiques et morales, le *DIY* a néanmoins favorisé l'activation des liens et des échanges de procès créatifs avec les consommateurs. Au regard de l'offre pléthorique d'un marché exponentiel de loisirs créatifs, qui fait tout autant les beaux jours d'une presse spécialisée, il est raisonnable de mettre en cause l'énonciation même d'un changement de praxis créative au tournant du XXI^e siècle.

La nouveauté de ces versions contemporaines du *DIY* réside essentiellement dans leur potentiel de mutation, parce qu'en dopant une culture de l'autoproduction, elles vulgarisent des pratiques propices au décloisonnement des statuts du professionnel et de l'amateur. C'est précisément par le développement de cette figure de l'amateur²³ qu'Internet et les technologies du numérique ont transformé la dichotomie traditionnelle du producteur et du consommateur. Acquérant des compétences, au consommateur passif se substitue l'amateur, qui aura développé des affinités et des connaissances dans des domaines particuliers. Cette figure émergente de l'amateur, qui désignait au XVII^e siècle un membre de l'Académie de peinture promoteur des peintres et souvent praticien lui-même, parce qu'elle tend à rivaliser avec l'autorité des experts, stigmatise l'attention des spécialistes.

Edelkoort, éminente experte de l'analyse et de la prévision des perspectives des tendances, fait ressurgir le plaisir de l'« honnête homme », « celui qui apprend à connaître l'autre et non son ersatz »²⁴ nommé communément utilisateur, usager. Elle soutient l'idée qu'il faut repenser la figure du consommateur

22 « Une conférence qui place l'homme et l'environnement au cœur de toute réflexion », Marseille, Palais du Pharo, 18, 19 et 20 juin 2009.

23 Olivier Assouly (éd.), *L'amateur : Juger, participer et consommer*, Paris, IFM/Le Regard, 2010.

24 Brigitte Flamand, *Le design, essais sur des théories et des pratiques*, Paris, IFM/Regard, 2006, p. 127.

en celle de l'amateur, en s'interrogeant sur la culture d'entreprise et ce qu'elle génère. Après les *Mythologies* de Barthes et le *Système des objets* de Baudrillard, elle est convaincue que personne ne pourrait être dupe de cette postmodernité en construction, plus encline à fabriquer des consommateurs que des amateurs. « *Aujourd'hui il n'est plus question d'opérer la critique de notre société de consommation* », elle nous enjoint de repenser la critique et de choisir pour un nouveau régime, « *une économie de marché où l'on ferait bon usage d'une pratique esthétique de la pensée* »²⁵. Injonction dans laquelle nous devons considérer esthétique par *aestheticus* (selon l'étymologie grecque), celle qui énonce le sentir, le percevoir comme des qualités nécessaires pour traiter du Beau et du sentiment qu'ils font naître en nous, et qui devrait insuffler un nouveau régime de production. Edelkoort annonce le déferlement de la cascade de critiques à l'encontre de cette néo-figure, dont nous souhaitons appréhender, à défaut de la circonscrire, la caractéristique essentielle : est-ce une mutation majeure de la consommation, une espèce sophistiquée de la consommation, ou, plus radicalement, l'émergence d'un modèle inédit ?

Sous l'angle des observations de certains professionnels et de penseurs du design, les réactions sont au contraire virulentes, fermes et sans appel. Hal Foster dénonce l'avènement de ce qu'il nomme « *l'ère du design total* » : « [i]l semblerait que l'esthétique et l'utilitarisme soient subsumés sous le commercial, où chaque chose semble être considérée comme du design »²⁶. Une production peut être fabriquée en masse et paraître nouvelle et personnalisée. À l'heure du design participatif, plus loin que le choix sur Internet de la couleur du tissu du canapé ou des pieds de la table basse, se crée ce que Foster appelle l'« avènement du mini-moi ». Le consommateur peut tout à la fois être désignant et désigné, qu'il s'agisse de créer sa maison, redessiner son corps (chirurgie esthétique), sa personnalité (par les médicaments)... Succomber à l'effet de mode du terme de « co-création » pour tout ce qui implique un minimum d'écoute du consommateur est tentant. La co-création engloberait toute initiative faisant appel aux consommateurs, et elles sont légion sur le net, à cacher des procès de stratégies marketing intégrant des techniques de *crowdsourcing*. Les injonctions à la participation créative masquent bien souvent des mécanismes de collecte du « travail » détourné des consommateurs. Foster critique avec force ce qu'il définit comme une « économie politique du design » ; cette inflation du design serait la conséquence d'un modèle postfordiste poussé à l'extrême, par le principe de « *spécialisation flexible* » ; les marchandises peuvent être fabriquées en continu ; les effets de mode et l'obsolescence programmée contraignent dès lors les marchés à prospecter en permanence de nouvelles niches. Il dénonce cet univers

25 *Ibid.*, p. 128.

26 Hal Foster, *Design et crime*, Paris, Les prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2008, p. 17.

de design total, relayé par les industries de la communication ; ce n'est plus une culture du marketing, mais un marketing de la culture. À l'ère du numérique et de son économie spécifique, le produit n'est plus conçu comme objet à produire mais comme une donnée à manipuler. Il résume cette économie politique du design à travers l'énonciation des duos designer/re-designer et consommer/re-consommer et, parallèlement au point de vue de Mau²⁷, il soutient la nouveauté de ce système d'économie de design. Observant cet univers de design imaginé par l'Art Nouveau, redéfini par le Bauhaus et reformulé par la modernité, il conclut que la transformation de l'espace à l'image de la marchandise ne serait qu'un des traits originels de la modernité capitaliste.

Bernard Stiegler n'éprouve pas, lui non plus, de sympathie particulière pour cette figure du consommateur-amateur, dont il reconnaît le profil idéal de type intrinsèquement « utopique » défini par Weber²⁸. Analysée sous le prisme des préceptes de Freud, il décèle au sein de cette figure la formulation d'un idéal type de contributeur qui procéderait de l'idéalisation, en ce qu'il rejoint l'idéal du moi dans l'appareil psychologique. Explicitée par le biais de la libido²⁹, sous l'éclairage des stratégies commerciales, cette figure concentre, par son essence même, toute l'ambiguïté de l'expression « consommateur-amateur ». Max Weber s'appuyait déjà sur le terme de l'« *Aufhebung* »³⁰ de Hegel (caractéristique du processus de dépassement de la contradiction dialectique), afin de discerner en son temps, dans les desseins du marketing, une entreprise de récupération prompte à transmuier une signification négative en une autre plus positive.

Qu'il soit détourné ou non par les entreprises de récupération des stratégies commerciales, le concept de coproduction, plus que celui de design participatif, mobilise intrinsèquement une seconde figure, celle du designer. Fondamentalement et définitivement, nous devons admettre que toute activité constructive est susceptible d'apporter une contribution ; et que, par voie de conséquence, le travail du designer permet de donner forme aux aménagements de la vie quotidienne, en participant de la coordination de ceux-ci soit dans le cadre d'une production industrielle, soit pour un lieu, une occasion spécifique.

Cependant, nous ne pouvons perdre de vue que l'existence même du design s'est structurée au fil des décennies, dans un continuum permanent de tensions. Dans la dynamique des enjeux de la fabrication personnelle, son actualité doit être brièvement replacée dans son contexte tout à la fois historique et théo-

27 Bruce Mau, *Life style*, London, Phaidon Press, coll. « Design », 2000.

28 Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* [1904-1905], Paris, Gallimard, 2003.

29 Cette énergie constituée par son économie et sa mise en réserve, transforme en satisfaction des pulsions par essence associative, en un acte social, la sublimation.

30 « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* (abroger), *negieren* (nier), et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* (abrogées) [...]. » Georg W.-F. Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques. Tome I* [1817], Vrin, 1970, p. 530.

rique. Sous les auspices des années quatre-vingt, s'est profilée l'amorce d'une critique acérée, riche en controverses, à l'origine des transformations que nous reconnaissons actuellement au design. Nous relèverons deux leviers essentiels : la critique du couple design-industrie, et le renouveau des champs théoriques.

Dans un premier temps, le couple design-industrie trouve un éclairage particulier sous le joug d'une presse de plus en plus prégnante en qualité d'observatoire de la création, qui se fait l'écho du rythme de l'actualité médiatique du design. On peut ainsi y lire : « *Après avoir croisé des protubérances en plastique blanc dont l'utilisation n'est pas très claire, le visiteur se retrouve au milieu des objets de sa vie : des patins à roulettes, une cafetière, une cabine téléphérique, un siège d'autobus, une pompe à vélo et des téléphones par paquets. Le design est bien partout et fonctionne comme la prose : on l'emploie sans le savoir* », mais aussi : « *Le design nous cerne de la brosse à dents au paquet de cigarette, de l'avion à la tondeuse à gazon, de la locomotive à la brouette, de la chaussure à la chambre à coucher : en un mot tout est design. Nous y vivons 24h sur 24.* »³¹

Laizé³² dénonce, aujourd'hui encore, la réduction du design à un exercice de style, expression d'un plasticien qui aurait succombé à la logique d'appréhension des produits culturels, supports d'une forte valeur ajoutée. Il est vrai que depuis la fin du XIX^e siècle, enrichi des influences anglo-saxonnes, sous ce que l'on entend communément par le terme de design, se sont regroupées différentes appellations de pratiques créatives et de procédés de production, qui mêleront tour à tour les notions d'artisanat, d'ingénierie, de fabrique et de fabrication, l'esthétique industrielle... pour définir maintes activités et de multiples métiers. Définir des co-pratiques ou le développement de pratiques amateurs dans ce contexte protéiforme, c'est se heurter irrémédiablement à l'établissement d'une définition du design, car « *[i]l va de soi qu'il n'existe pas du tout en soi, mais qu'il est plutôt [...] une espèce de synthèse de tous les événements qui se produisent sous les auspices de ce qu'on appelle "design", ou mieux encore, dans le cadre du métier qui consiste à "faire du design"* »³³, comme le pressentait Erlhoff.

Potter constate que le design est défini par un contrat social, et que les questions de design sont également des questions de politique. Ainsi, le design relèverait-il d'un « *art social réaliste* » ? Cette interrogation sur la justification de l'utilité sociale du design marque le virage théorique décisif de la fin du XX^e siècle : le designer travaille-t-il avec et pour les autres ? Il est certain que tout artefact humain (tableau, poème, chaise, poubelle...) évoque et invoque la

31 Paru dans Libération, édition datée du 29 novembre 1983, à propos du Salon des Arts Décoratifs de Paris.

32 Directeur général du VIA, association pour la Valorisation de l'Industrie de l'Ameublement.

33 Mickaël Erlhoff, « Le design, une immédiateté médiatrice », in Brigitte Flamand (éd.), *Le design, Essais sur des théories et des pratiques*, Paris, Éditions du regard, coll. « Arts déco », 2006, p. 226.

totalité d'une culture, de même que « *les postulats invisibles sur lesquels se fondent les hiérarchies culturelles.* »³⁴ Potter cite Black pour expliciter l'engagement professionnel du designer, qui consiste à « *offrir au public une compétence spécialisée reposant en grande partie sur le jugement, et dans laquelle l'expérience et le savoir existants sont de même importance, alors que l'individu compétent non seulement est lié par un code déontologique mais peut être juridiquement tenu de rendre compte d'un niveau de compétence convenable dans l'exercice de ce jugement.* »³⁵

Selon Black, le designer responsable est totalement altruiste, il ne travaille que pour les autres ; mais Potter questionne néanmoins la vocation du design concernant l'innovation ; le designer doit-il être conformiste ou porteur de changement ?

L'actualité du design s'accompagne de l'émergence d'un revirement de conscience, nourri par un état des lieux des pratiques du design, dont il ressort un sentiment de complicité avec le capitalisme, désormais inenvisageable. Il s'agirait d'oublier le syndrome du designer englué dans le dilemme conflictuel opéré par l'alliance design-capital. Des designers fermement positionnés alors contre ces pratiques du design, rejettent ce « *design immoral* », et amorcent non pas une redéfinition, puisque les tentatives se sont révélées jusque-là non probantes, mais les prémices d'une refonte « *moralisante* » des bases du design.

Papanek³⁶ attaque sèchement le design industriel, processus le plus pernicieux et factice, quoiqu'il soit en concurrence sur ce point, avec le design publicitaire. Il réfute toute conception du design qui ne serait pas éthique, enjoignant le designer à développer « *un sens aigu des responsabilités morales, sociales, et une connaissance plus approfondie de l'homme* » car « *le design doit devenir un outil novateur, hautement créateur et pluridisciplinaire, adapté aux vrais besoins de l'homme.* »³⁷ Il n'est plus question de soumettre le design aux préceptes de la société de consommation, de le construire dans une « *fidélité aux désirs du consommateur* » mais, selon les valeurs professionnelles de Loewy, par exemple : « *Un esthéticien industriel compétent sait quelle idée le consommateur se fait d'un produit de qualité. Il connaît les facteurs qui l'attirent et ceux qui le repoussent. C'est son devoir d'éliminer les seconds et de favoriser les premiers.* »³⁸

Dans un paysage aussi polémique, le design tenterait de redessiner son identité, par des « *fondamentaux* » ; il s'agirait de renouer avec la traçabilité de la genèse des processus et des formes dans le cadre industriel, et de refondre une communication sur le et du design. Par de nouvelles modalités de commu-

34 Norman Potter, *Qu'est-ce qu'un designer : Objets. Lieux. Messages*, Paris, B42/Saint-Étienne, Cité du Design, 2011, p. 16.

35 *Ibid.*, p. 17.

36 Victor Papanek, *Design pour un monde réel*, Paris, Mercure de France, 1974.

37 Stéphane Vial, *Court traité du design*, Paris, PUF, 2010, p. 40.

38 Raymond Loewy, *La laideur se vend mal*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1990, p. 169.

nication, le designer, dont la critique reconnaît la privation, par l'industrie de masse, de la lisibilité de son travail, devrait se réinvestir au moyen de dispositifs d'identification et de compréhension avec le public. L'exposition ZAC³⁹ entreprend de dresser un état des lieux qui témoignerait de cette nouvelle dialectique dans l'émergence de la nouvelle catégorie d'artiste et/ou médiateur. Alain Cadix tente de cerner le rôle du design à l'aune de cette nouvelle perspective du design en tant que vecteur d'environnement⁴⁰ ; il est certain que les ingénieurs, les urbanistes et les designers peuvent apporter des réponses « durables » à ces questions contemporaines ; car créer des objets, c'est à la fois être de plain-pied dans l'humanité, mais c'est aussi un acte politique. Au-delà des contingences de la production de masse, le design s'engage dans la cité et pour son avenir, il pourrait effectivement analyser la façon dont le monde virtuel se substitue au monde réel, dont les technologies transforment les êtres vivants, les prolongent, jusqu'à les intégrer en son sein. Ceci définit la « *socioplastie du design* », cette valeur d'« empirie d'usage », qualité de l'expérience vécue de l'usage, qui constitue l'essence du design.

Nous devons nuancer cette vision quasiment idyllique d'un designer-artiste-médiateur, accompagnant les citoyens dans un procès de « design des existences »⁴¹ car elle tend à masquer, aux yeux des usagers, la précarité des designers dont les statuts demeurent flous dans des nomenclatures et des classifications professionnelles inopérantes. Il est évident que l'acceptation du grand public, dans sa potentialité d'usager-créateur, remodèle le contexte, et les perspectives du champ des possibles réalisables. La déferlante de productions créatives bouscule et nourrit tout autant les débats sur la valeur, le statut et la protection de la production, que ceux qui se recentrent sur le statut même de l'usager-créateur. À l'heure où tout un chacun peut aisément communiquer, diffuser sa production, se précise déjà une tendance à l'auto-proclamation de designers, non issus des filières traditionnelles de formation, qui ne sont que des consommateurs-créateurs encouragés par l'élan culturel de l'auto-entreprenariat. Fantasme bohème du créateur soumis aux effets de mode des stratégies de communication de l'industrie de masse, ou au contraire sous l'effet d'une réaction économique-politique, il n'en reste pas moins que la mutation des modalités de conception de la sphère des professionnels vers les amateurs annonce une remise en question profonde des statuts et de la valeur du travail.

39 Zone d'Activité Collective, Musée d'Art Moderne, Paris, 1999.

40 Alain Cadix, « À dessein », in Bernard Stiegler, Yann Moulier Boutang, Alain Cadix et al. (éd.), *Le design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante. Entretiens du nouveau monde industriel 2007*, op. cit.

41 *Ibid.*

Nous pouvons néanmoins conclure que très certainement tiraillé entre des modèles sociaux alternatifs et une économie de la participation, le consommateur devient, parallèlement, inconsciemment et bien malgré lui, praticien du *crowdsourcing* qui, *via* les sites internet, mutualise les consommateurs. On ne peut nier le potentiel de ressources fabuleux que représentent les réseaux sociaux pour les industriels. En complétant la création de contenus et de questionnaires, ils configurent une sorte d'externalisation des ressources dont les services marketing tentent d'extraire des éléments de potentielle stratégie mercantile⁴².

Les questions de l'altérité et du transfert des compétences se révèlent donc essentielles pour l'avenir du design et de ces praticiens.

Anne-Cécile Lenoël-Canas

EA 4426 MICA

Université Bordeaux Montaigne

anne-cecile.lenoeil@u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

À l'instar d'Internet et des technologies du numérique, qui ont particulièrement transformé les statuts des consommateurs, le design redéfinit ses pratiques socio-plastiques. Avec l'essor d'une certaine économie participative, il évolue aujourd'hui vers un véritable co-design, un design participatif, qui accompagne la transformation des consommateurs passifs en consommateur créatifs.

Mots-clés

Design, création, société, consommateur, participation.

Abstract

Like Internet and technologies of the digital, which have particularly transformed the statute of consumers, design redefines its social practices. With the rise of a certain participatory economy, it operates today towards true co-design, participatory design, which is going with the transformation of passive consumers into creative consumers.

Keywords

Design, Creation, Society, Consumer, Participation.

42 Selon le journaliste économiste Henk van Ess, en septembre 2010, Google et Wikipédia étaient les plus gros utilisateurs de *crowdsourcing*.

La société démocratique. Contre-, alter- et pluri-démocratie dans la France des années 1970

Timothée Duverger

Introduction

« L'État et les collectivités publiques n'ont pas le monopole du bien public. »¹ Voici les premiers mots d'une circulaire du Premier ministre Jacques Chirac adressée le 27 janvier 1975 aux ministres et secrétaires d'État, aux préfets de région et préfets. Son importance historique n'est pas à négliger, car elle témoigne d'un tournant dans les rapports de l'État à la société civile². Cette dernière, longtemps dépréciée, n'est plus considérée comme mineure, l'État devant exercer sur elle sa tutelle plus ou moins bienveillante. Elle a désormais toute sa place dans la construction de l'intérêt général.

Les années 1970 voient donc la modernité démocratique française se reconfigurer. Les créations d'associations se multiplient, les nouveaux mouvements sociaux prolongent Mai 68 et diversifient les luttes en les étendant hors du monde du travail à la jeunesse, à l'écologie, au féminisme, etc., la deuxième gauche émerge. Et idéologiquement, la notion d'autogestion³ a le vent en poupe, jusqu'à gagner le Parti communiste⁴ contre qui elle avait pourtant été forgée.

Un évènement structurant est à l'origine de cette rupture. Édgar Morin, y revenant près de vingt ans plus tard, en a parfaitement relevé toute la puissance : « Mai 68 a été une brèche sous une ligne de flottaison culturelle et là-dessus, je dirais que ses effets sont essentiellement des effets de brèche et de sous-sol.

-
- 1 Circulaire n° 2010 du 27 janvier 1975 du Premier ministre relative aux rapports entre les collectivités publiques et les associations assurant des tâches d'intérêt général.
 - 2 Pierre Rosanvallon, *Le modèle politique français : la société civile contre le jacobinisme de 1789 à nos jours*, Paris, Seuil, 2004, p. 418-429.
 - 3 Les travaux de Frank Georgi sont très complets sur le sujet, notamment le livre de synthèse où il rassemble de nombreuses contributions : Frank Georgi, *Autogestion : la dernière utopie ?*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, 614 p.
 - 4 Après s'y être fermement opposé et en avoir fait une critique sans concession, le PCF finit, dans un contexte marqué par l'antitotalitarisme des nouveaux philosophes, par s'y rallier en 1979 lors de son XXIII^e congrès.

[...]. Tout a changé et rien n'a changé. Qu'est-ce qui a changé ? [...] Le nuage radioactif des idées de Mai [...] s'est désintégré tout en imbibant toute chose. »⁵ Le temps court de l'évènement agit sur le temps long des structures. Mai 68 est une révolte contre la société disciplinaire. L'explosion ébranle toutes ses institutions, tant l'Université, que l'Usine ou l'État dirigiste. Par-delà le mouvement de jeunesse, symbole de la lutte générationnelle de type œdipien, c'est plus largement une remise en cause du principe hiérarchique lui-même.

La société démocratique entre alors en effervescence, connaît des approfondissements, de nouvelles orientations. Des « mouvements vers et pour l'autonomie »⁶ surgissent qui énoncent (parfois en dénonçant) un monde différent, cherchent à intervenir sur l'institution de la société, c'est-à-dire les significations imaginaires sociales de l'ordre établi⁷. Mais comment s'institue la société démocratique ? Comment les formes qu'elle prend se situent-elles par rapport à l'État ? Comment participent-elles de l'élaboration de l'intérêt général, privilège de l'État forgé par le jacobinisme révolutionnaire ?

Trois des figures de la société démocratique seront explorées ici à travers trois études de cas, pour mieux en cerner les contours : la contre-démocratie du mouvement écologique, l'alter-démocratie des pratiques d'économie alternative et la pluri-démocratie de la société civile organisée de l'économie sociale.

Avant toutefois de se pencher sur ces trois figures, il reste à spécifier le cadre d'analyse retenu. Bien qu'il s'agisse d'associations, ce qui induit une histoire sociale, l'approche sera politique. Non pas, selon la définition de Claude Lefort, au sens de la politique comme « un secteur particulier de la vie sociale [mais comme] un principe ou un ensemble de principes générateurs des relations que les hommes entretiennent entre eux et avec le monde. »⁸ Autrement dit, en reprenant les termes de Pierre Rosanvallon, « en parlant substantivement *du* politique, je qualifie ainsi tant une modalité d'existence de la vie commune qu'une forme de l'action collective qui se distingue implicitement de l'exercice de la politique. »⁹

Faire l'étude des formes d'action collective revient bien sûr à s'intéresser à la démocratie, définie par Claude Lefort comme « la société historique par excellence, société qui, dans sa forme, accueille et préserve l'indétermination »¹⁰, car elle constitue la fin de la référence à principe transcendant, à une source

5 Édgar Morin, « Mai 68 : complexité et ambiguïté (1986) », in Édgar Morin, Claude Lefort et Cornelius Castoriadis, *Mai 68 : la brèche, suivi de Vingt ans après*, Paris, Complexe, 1988, p. 179.

6 Cornelius Castoriadis, *Une société à la dérive. Entretiens et débats : 1974-1997*, Paris, Seuil, 2005, p. 117.

7 *Ibid.*, p. 85-120.

8 Claude Lefort, *Essais sur le politique : XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Seuil, 2001, p. 8.

9 Pierre Rosanvallon, *Pour une histoire conceptuelle du politique*, Paris, Seuil, 2003, p. 14.

10 *Op. cit.*, p. 26.

extra-sociale de la société. Pierre Rosanvallon précise : « La démocratie *est* une histoire. Elle est indissociable d'un travail d'exploration et d'expérimentation, de compréhension et d'élaboration d'elle-même. »¹¹

C'est ce travail d'une nouvelle culture politique autogestionnaire, c'est-à-dire d'un « ensemble de théories, de représentations et de pratiques nouvelles qui sont traversées principalement par le projet d'une autonomisation croissante des acteurs sociaux et d'une autorégulation poussée aussi loin que possible des systèmes humains »¹², s'opposant à une culture politique social-étatique dont « les pratiques et les représentations convergent vers l'image d'un centre de la société et du changement social qui se trouve être l'État »¹³, qui est examiné.

La contre-démocratie

La contre-démocratie est le seul des trois concepts mobilisés à avoir déjà sa définition. Elle est proposée par Pierre Rosanvallon dans un livre éponyme. C'est « un enchevêtrement de pratiques, de mises à l'épreuve, de contre pouvoirs sociaux informels, mais également d'institutions, *destiné à compenser l'érosion de la confiance par une organisation de la défiance.* »¹⁴

Cette démocratie prend, entre autres formes, celle des nouveaux mouvements sociaux¹⁵. Or parmi ceux-ci, il en est un qui a attiré mon attention dans des travaux précédents : le Comité de Défense de la Côte Aquitaine (CDCA)¹⁶. À la fin des années 1960, le gouvernement souhaite à la fois retenir des devises françaises et européennes qui vont vers l'Espagne et développer l'Aquitaine, région dotée d'une faible démographie et à l'économie peu dynamique, soumise à la crise agricole et au problème de l'emploi. C'est la théorie du déversement sectoriel appliquée. L'État prône la reconversion des anciens emplois agricoles dans le secteur du tourisme industriel, censé être le déclencheur du *take-off* régional. Cette préoccupation se double d'une volonté de régulation des flux touristiques considérés comme « anarchiques » depuis la guerre. Le décret du 20 octobre 1967 instaure la Mission Interministérielle d'Aménagement de la Côte Aquitaine (MIACA), qui relève administrativement du Premier ministre et fonctionnellement de la DATAR.

11 Pierre Rosanvallon, *Pour une histoire conceptuelle du politique*, op. cit., p. 17.

12 Pierre Rosanvallon et Patrick Viveret, *Pour une nouvelle culture politique*, Paris, Seuil, 1977, p. 34.

13 *Ibid.*, p. 33.

14 Pierre Rosanvallon, *La contre-démocratie : la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, 2008, p. 11.

15 *Ibid.*, p. 67-71.

16 Timothée Duverger, « Bernard Charbonneau : homme total par l'espace : l'exemple du Comité de Défense de la Côte Aquitaine », Communication lors du colloque « Bernard Charbonneau : Habiter la terre », IRSAM, Pau, 3 mai 2011.

Une tension interne à la Mission et liée à son histoire donne peu à peu prise à la critique. La Mission est d'abord placée sous la direction de Philippe Saint Marc, qui tente de promouvoir, dans l'esprit du temps¹⁷, une conception du tourisme respectueuse de la nature, des hommes, de la ruralité et des cultures locales. Mais on lui reproche de nier par là même les lois de l'économie. Il est finalement limogé le 22 janvier 1970 et remplacé par Émile Biasini, à l'idéologie plus conforme aux objectifs des promoteurs et des élus locaux puisque Jacques Chaban-Delmas veut faire de la région une vitrine de la « Nouvelle société » qu'il vante comme Premier ministre¹⁸. La Mission engage donc la procédure de création de neuf unités principales d'aménagement (UPA) tout le long de la côte, séparées par des secteurs d'équilibre naturel (SEN). Mais une contradiction entre « sa théorie et sa pratique »¹⁹, entre la défense de l'environnement prétendue et son saccage effectif, est pointée par Bernard Charbonneau, qui œuvre à la révéler. Est ainsi créé, en juin 1973, le CDCA duquel il devient président jusqu'en 1977, qui procède à la critique du développement, du progrès et de l'alliance entre l'État et la technique.

Les pratiques classiques de la mise en langage de la protestation²⁰, le *naming*, le *blaming* et le *claiming*, sont aisément repérables dans les archives laissées par l'association. On y trouve la construction d'un problème, le saccage de la nature sinon sauvage du moins préservée, l'identification des causes, l'idéologie du développement, et celle d'un ennemi, la MIACA. Bernard Charbonneau dénonce ainsi « la primauté de la promotion touristique à des fins de croissance économique sur la préservation du milieu naturel »²¹. Cette défense d'un monde vécu s'accompagne d'une revendication, l'abandon du projet, et d'une contre-proposition, « celle d'une amélioration des activités existantes en préservant son espace [à l'Aquitaine] qui est sa richesse. »²² Équipements légers en forêt, pistes cyclables, refuges en bois suffisent. Il faut « ménager » la nature.

17 Esprit du temps caractérisé par les prémisses d'une modification du paradigme économique par l'inclusion de la dimension environnementale. Le rapport du Club de Rome défendant le principe de la « croissance zéro » est publié en 1972. Philippe Saint Marc lui-même publie dès 1971 un livre reprenant son approche humaniste du développement touristique : *La Socialisation de la nature*. C'est l'époque où émerge le paradigme écologique à l'origine des courants d'idées allant de la réforme à l'abolition du développement.

18 Mikaël Noailles, *La construction d'une économie touristique sur la Côte Aquitaine des années 1820 aux années 1980 : politiques d'aménagement, pratiques sociales et développement local*, Bordeaux 3, th. de doc., 1998, p. 337.

19 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, brochure « Sa théorie et sa pratique ».

20 Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La découverte, 2011, p. 99-100.

21 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, brochure « La mi-parcours sur une fausse route ».

22 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, brochure « La mi-parcours sur une fausse route ».

Pour faire aboutir ses revendications, le CDCA dispose de ressources qui pour l'essentiel restent culturelles. Certes l'association se targue d'avoir associé les populations locales, diversifiant ainsi sa sociologie tant du point de vue des positions sociales que des sensibilités politiques, ce qui se constate par la création de plusieurs Comités locaux : Capbreton, Bassin d'Arcachon, Lacanau, Nord Médoc, puis Carcans-plage. Néanmoins, l'impulsion vient de Bordeaux où, notamment, la sociabilité protestante et universitaire a fait son œuvre. Car les membres du Conseil d'administration sont à l'image de Bernard Charbonneau, bordelais d'origine, agrégé d'histoire et de géographie, professeur à l'École Normale de Lescau dans les Pyrénées-Atlantiques, ayant participé au mouvement personnaliste dans les années 1930. L'accès aux médias est également possible grâce à certains journalistes, comme Jean-Claude Guillebaud à Sud-Ouest, Noël Mamère à France 3 ou encore Bernard Charbonneau lui-même à travers ses chroniques dans le journal écolo-libertaire *La Gueule ouverte*, créé en 1972.

Il en résulte des activités de vigilance qui prennent place dans une démocratie de surveillance. Pierre Rosanvallon en a bien cerné tout l'enjeu, « à la fois contrôle et action. Contrôle d'abord, c'est-à-dire regard sourcilieux porté en permanence sur les actes des gouvernants. »²³ Action ensuite, « elle ne "produit" certes rien en elle-même, mais elle ne peut pas pour autant être appréhendée comme une simple attitude passive. Elle définit une forme particulière d'intervention politique, qui ne relève ni de la prise de décision, ni de l'exercice d'une volonté. Elle est d'abord créatrice de possibilités ou de limitations, en structurant un champ général d'action. »²⁴ Le but est bien sûr de construire et de rendre visible un problème pour infléchir le pouvoir.

Celui-ci est particulièrement malmené dans les discours de l'association. La démocratie instituée fait l'objet d'une critique radicale où la sensibilité libertaire de Bernard Charbonneau joue à plein. On y trouve une critique de la concertation, considérée comme une pathologie de la démocratie participative qui n'est en fait qu'une propagande insidieuse, une manipulation visant à rendre acceptables les projets²⁵. Les règlements en tous genres sur la chasse et la cueillette agacent cet amoureux de la campagne qui y voit une « atteinte au style de vie local. »²⁶ Plus fondamentalement, il dénonce jusqu'à la démocratie représentative, accusée de détourner le peuple des véritables enjeux : « Si on invite le peuple à voter sur tout et sur rien, on ne le consulte jamais quand son vrai destin est en jeu : le destin n'est pas démocrate. On ne vote pas la guerre ou l'industrie. »²⁷

23 Pierre Rosanvallon, *La contre-démocratie : la politique à l'âge de la défiance*, Paris, Seuil, 2008, p. 39.

24 *Ibid.*

25 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, brochure « L'a-ménagement de la côte aquitaine. La consommation de l'espace par la croissance et le profit à tout prix ».

26 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, brochure « La mi-parcours sur une fausse route ».

27 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, articles publiés, Bernard Charbonneau, « La pale

Le répertoire d'actions du CDCA cherche à faire valoir cette volonté d'une démocratie plus directe. Le CDCA affiche son ambition : « informer les habitants, défendre leur région et proposer un aménagement conforme à leurs vœux. »²⁸ Pour ce faire, on se penche sur les documents officiels et les déclarations publics des aménageurs, on en fait la contre-expertise²⁹, moyen d'une légitimation scientifique quand l'appel au nombre ne suffit pas. Pour autant, le CDCA se refuse à être un comité d'experts, qui contredirait la critique de la technique dont il est porteur. Il utilise donc tous les outils de mobilisation des populations locales : pétitions, tracts, brochures, réunions publiques. C'est tout un espace public qui se forme ainsi pour informer, débattre et convaincre. Reste l'interpellation des pouvoirs publics, tant par des courriers, la médiatisation qu'à l'occasion des élections locales.

La contre-démocratie reconnaît donc la centralité démocratique³⁰ comme centre d'impulsion, mais de façon subie. Malgré les contre-propositions, en fait peu développées et qui visent surtout à enrichir l'action d'une dimension positive³¹, il s'agit non pas de participer à la construction de l'intérêt général, mais d'infléchir les décisions de ceux qui l'édictent dans une société de la défiance.

L'alter-démocratie

La démocratie déborde donc la seule sphère institutionnelle pour investir la société civile et générer un espace public où « il y a une communication, une circulation des pensées et des opinions, des paroles et des écrits, qui échappent par principe, sauf dans des cas spécifiés par la loi, à l'autorité du pouvoir. »³² Mais cet espace public communicationnel n'est pas exclusif des associations contestataires. Il traverse également les associations gestionnaires fertilisées par Mai 68.

Des entreprises alternatives naissent ainsi au confluent des nouveaux mouvements sociaux : l'anticonsumérisme, le pacifisme, le féminisme, la paysannerie et le développement local, les luttes urbaines, les syndicalistes radicaux, l'extrême gauche et bien sûr les écologistes. Les valeurs d'autonomie, d'autogestion et de solidarité côtoient celles de spontanéité, de petitesse, de convivialité et de créativité. Les classes moyennes trouvent dans ce répertoire d'actions une issue à la traditionnelle division du monde social proposée par

gueule », *La Gueule Ouverte*, n° 23, 1974.

28 Arch. IEP de Bordeaux, fonds Charbonneau, CDCA, document manuscrit « compte rendu de la première réunion publique du CDCA à Capbreton le 3 novembre 1973 ».

29 Michel Offerlé, *Sociologie des groupes d'intérêt*, Paris, Montchrestien, 1998, p. 118-122.

30 Par centralité démocratique, j'entends l'État comme lieu central d'élaboration de l'intérêt général et d'institution de la société.

31 Ainsi la contre-démocratie n'est-elle pas seulement contre, elle est aussi un appui à la démocratie.

32 Claude Lefort, *L'invention démocratique*, Paris, Fayard, 1994, p. 58.

la lutte des classes. Il s'agit de revenir aux origines du socialisme, de retrouver sa matrice utopique dont la ligne de force a été écartée par le marxisme. L'expérimentation sociale et la revitalisation de la société civile l'emportent face à l'État, perçu comme une bureaucratie rigide.

Comme définir cette alter-démocratie ? Dans un premier temps, une phrase écrite au début du XX^e siècle par Marc Sangnier, le fondateur du *Sillon*, y aide : « On ne peut avoir la République dans la société tant qu'on a la monarchie dans l'entreprise. »³³ Une étude de ces entreprises alternatives³⁴ permet d'en mieux saisir les contours et les pratiques. Il s'agit d'une recherche datant de juillet 1984 et effectuée pour le Commissariat Général au Plan sous la direction de Philippe Outrequin, chercheur à l'Institut de Sciences Mathématiques et Économiques Appliquées (ISMEA), avec la collaboration d'Anne Guérin, chargée d'étude à l'Agence de Liaison pour le Développement d'une Économie Alternative (ALDEA)³⁵. À partir d'un échantillon de cinquante entreprises, ils analysent la structure et le fonctionnement de l'entreprise alternative à travers des monographies, la création de l'entreprise alternative, son mode d'organisation du travail, son environnement socio-économique et ses résultats économiques, avant de rentrer dans le détail de ses secteurs d'intervention, de voir comment elle peut répondre à la crise et enfin de terminer sur une ouverture à des expériences à l'étranger.

Quatre motivations sont recensées : créer, vivre de nouvelles relations plus horizontales dans le travail, changer de mode de vie, satisfaire une demande sociale, toutes traduisent une volonté de rupture avec les routines du modèle dominant³⁶. Elles s'appuient bien souvent sur une idéologie. 72 % des alternatifs la mettent en avant. Le triptyque tiers-mondisme, écologisme et non-violence (46 %) arrive en tête suivi de près par l'action sociale (40 %) et le courant autogestionnaire (34 %) qui précèdent de loin les coopérateurs (18 %) et les chrétiens (16 %). Pour la plupart, ils ont un capital culturel élevé. La moitié a une formation supérieure, 88 % ont le niveau bac, le reste étant au niveau CAP. Les deux tiers ont une culture technologique mais à peine plus d'un tiers une culture gestionnaire³⁷. Enfin, pour compléter ce tableau, relevons une répartition par secteur d'activité en fonction de leurs motivations. Il y a les « techno-pros », identifiés à leur compétence technique et à leur niveau de formation élevé, très présents dans l'informatique, mais aussi dans l'industrie de la transformation et l'information-communication. Les « militants », mobilisés par une idéologie, se retrouvent dans la répara-

33 Citée dans Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable*, Paris, Seuil, 2003, p. 360.

34 Philippe Outrequin (éd.), *L'économie alternative : une réponse à la crise ?* Paris, ALDEA, 1984.

35 L'ALDEA est créé fin 1981 à la suite de réflexions menées au sein des réseaux Espérance pour mettre en relation et développer les entreprises alternatives.

36 *Ibid.*, p. 76.

37 *Ibid.*, p. 77.

tion et le recyclage, la distribution alimentaire et commerciale, les énergies renouvelables, la presse et l'édition. Les « communautaires » insistent plutôt sur une rupture de leurs modes de vie, ce qui explique qu'on les retrouve dans l'alimentation, la distribution et l'habitat³⁸.

L'analyse du mode d'organisation du travail permet d'entrer dans la chair de l'alter-démocratie. Les unités de production sont petites (9,6 emplois en moyenne). Elles appartiennent souvent au secteur tertiaire et ne connaissent pas une grande productivité, les alternatifs étant plus souvent porteurs d'une culture générale et faisant l'apprentissage technique sur le tas (hors le cas des « techno-pros »). Malgré un capital culturel, la rémunération est faible. Ce qui prouve que la motivation n'a rien de pécuniaire, les interprétations fondées sur le paradigme de l'*homo oeconomicus* n'ayant guère d'intérêt ici. La combinaison entre le « small is beautiful » de l'entreprise et la formation généraliste de ses travailleurs favorise une organisation du travail fondée sur la polyvalence et la rotation des tâches, le refus de la division des tâches entre travail productif et travail improductif. Du strict point de vue de la rationalité économique, cela se traduit par une baisse de la productivité. Mais les travailleurs y trouvent leur compte, puisque cette organisation contribue à leur information sur l'ensemble du procès, à leur formation à de nouvelles compétences (il conviendrait d'avantage de parler d'un apprentissage) et à un exercice partagé du pouvoir³⁹.

Les rapports sociaux dans l'entreprise s'en ressentent. L'entreprise alternative n'est pas un simple lieu marchand où chacun vend sa force de travail pour en tirer les moyens de sa subsistance. C'est au contraire « une sorte de théâtre où chacun vit avec les autres des relations affectives, où chacun, à travers le collectif, est en quête de son identité personnelle. »⁴⁰ Elle n'est cependant pas non plus une communauté dans laquelle les individus se perdent. S'il y a certes un brouillage entre le travail et le hors-travail du fait de l'investissement affectif, les travailleurs conservent une vie personnelle en dehors de l'entreprise. Lors de la création de l'entreprise, l'enthousiasme prédomine. Mais celui-ci est de courte durée si une régulation ne se met pas en place qui prend deux formes : l'émergence d'un chef qui se distingue par son charisme et l'instauration d'un règlement intérieur. Ce glissement qui peut apparaître comme un « retour aux réalités » ne doit pas laisser penser que l'entreprise alternative se banalise. Il est vrai qu'une minorité exerce les tâches de gestion, tant pour des raisons de compétence que d'inclination. Cependant on relève une circulation de l'information soit lors des assemblées dont c'est l'objet soit au cours

38 Philippe Outrequin, Anne Potier et Patrice Sauvage, *Les entreprises alternatives*, Paris, Syros, 1986, p. 36.

39 Philippe Outrequin (éd.), *op. cit.*, p. 83-85.

40 *Ibid.*, p. 86.

de conversations (la petite taille de l'entreprise est alors un atout indéniable). La décision, pour les embauches, les investissements ou la stratégie, est prise à la majorité⁴¹⁴².

Enfin, l'enquête donne des informations sur les relations des entreprises alternatives avec les pouvoirs publics⁴³. Si les entraves à l'obtention de primes ou de subventions et les contraintes législatives sont dénoncées car elles compliquent la création d'entreprise, l'attitude des pouvoirs publics est plutôt bienveillante ensuite. De nombreux dispositifs leur sont favorables : incitations fiscales, subventions, prêts, primes et assistance. Une nuance est toutefois nécessaire : la moitié des entreprises sont soutenues par l'État tandis que seulement un quart le sont par les collectivités locales. Parmi les raisons avancées, outre les critères retenus par les politiques publiques, le rapport fait état de l'utilisation par les entreprises alternatives du répertoire d'actions des mouvements sociaux. On découvre ainsi que, « exclues le plus souvent des circuits d'information et de décision, elles en sont réduites à mobiliser l'opinion, la presse locale, les élus, à court-circuiter les démarches traditionnelles. Entreprises d'intérêt collectif, elles présentent une "légitimité à le faire". En d'autres termes, les entreprises alternatives créent des contre-pouvoirs. »⁴⁴

Ces conflits de légitimité, sans pour autant qu'il y ait toujours concurrence⁴⁵, prouvent qu'il s'agit d'une alter-démocratie et non d'une simple extension de la démocratie à la sphère économique. L'alter-démocratie a un rapport compliqué à la centralité démocratique. D'un côté, elle la sait nécessaire à son développement. De l'autre, elle ne la considère en aucun cas comme l'unique centre d'impulsion. Celle-ci doit au contraire être débordée par ses marges.

La pluri-démocratie

La pluri-démocratie a quant à elle un tout autre rapport à la centralité démocratique. Elle ne cherche pas à la concurrencer dans l'édiction de l'intérêt général mais plutôt à co-construire celui-ci avec elle. Divers acteurs

41 Les auteurs du rapport s'interrogent toutefois sur la propension du bureau à décider au détriment de l'assemblée. Ce point n'est pas suffisamment éclairci.

42 Philippe Outrequin (éd.), *op. cit.*, p. 86-89.

43 *Ibid.*, p. 93-95.

44 *Ibid.*, p. 95.

45 Les entreprises alternatives bénéficient (dépendent) souvent du soutien de la puissance publique et le livre publié deux ans plus tard à partir de cette étude, auquel s'est ajoutée la contribution de Patrice Sauvage, le fondateur de l'ALDEA par ailleurs haut fonctionnaire, ne se contente pas d'évoquer l'action « par le bas ». Il développe aussi tout un point sur l'action « par le haut » prenant la forme d'un accompagnement technique et financier ainsi que d'une politique économique dite favorable (réduction du temps de travail, temps choisi, soutien au secteur « quaternaire », développement micro-local). Philippe Outrequin, Anne Potier et Patrice Sauvage, *Les entreprises alternatives, op. cit.*, p. 142-150.

contribuent ainsi à pluraliser l'intérêt général, refusant qu'il soit un donné, une essence, une Idée platonicienne, et préférant au contraire une approche constructiviste entre plusieurs parties prenantes articulant chacune d'une façon singulière intérêt particulier et intérêt général. Pour bien en prendre la mesure, l'étude d'un groupe d'intérêt s'avère être la plus fructueuse. L'histoire du Comité National de Liaison des Activités Mutualistes, Coopératives et Associatives (CNLAMCA) est particulièrement éclairante.

Dès le mois de décembre 1968, Raymond Lasseron, directeur de la Fédération mutualiste de Reims, lance l'idée du Comité⁴⁶. L'idée de départ est de réunir les organismes à but non lucratif ou, pour le dire autrement, les mutuelles (mutuelles de santé et assurances mutuelles) et les coopératives. Cette tendance au regroupement s'est déjà manifestée chez plusieurs de ces acteurs au cours des années 1970. Est ainsi constitué en décembre 1963 le Groupement des Sociétés d'Assurances à Caractère Mutuel (GSACM)⁴⁷ sous la forme d'un syndicat professionnel concurrent de la Fédération Française des Sociétés d'Assurance (FFSA), pour représenter le secteur (auprès de l'État et des organismes professionnels) et à la fois réaliser des études d'intérêt collectif⁴⁸. Le suit en novembre 1968 le Groupement National de la Coopération (GNC), fondé à l'initiative des organismes de la coopération non agricole⁴⁹ pour relever le défi régional⁵⁰, réactiver le Conseil supérieur de la coopération mis en sommeil et plus généralement se défendre contre la multiplication des attaques visant le secteur coopératif⁵¹. La Fédération Nationale de la Mutualité Française (FNMF) existe elle depuis 1902 mais fait l'objet d'une mutation, suite notamment aux « Ordonnances Jeanneney » d'août 1967 qui remettent en cause la Sécurité sociale⁵².

46 Arch. CEGES, carton 1, boîte 2, « Chronologie du CNLAMCA pour son X^e anniversaire le 11/06/1980 ».

47 Qui rassemblent les trois mutuelles niortaises, la MAIF (Mutuelle d'Assurance des Instituteurs de France), la MAAF (Mutuelle d'Assurance des Artisans de France) et la MACIF (Mutuelle d'Assurance des Commerçants et Industriels de France et des cadres et des salariés de l'industrie et du commerce), ainsi que la MATMUT (Mutuelle d'Assurance des Travailleurs Mutualistes) et la GMF (Garantie Mutuelle des Fonctionnaires).

48 Michel Chaumet, *MAIF : l'histoire d'un défi*, Paris, Le Cherche Midi, 1998, p. 203.

49 Il est composé de la FNCC (Fédération Nationale des Coopératives de Consommation), de la CG SCOP (Confédération Générale des Sociétés Coopératives Ouvrières de Production), de l'UCC (Union du Crédit Coopératif), de la FNSC HLM (Fédération Nationale des Sociétés Coopératives d'HLM) et de la COCMM (Confédération des Organismes de Crédit Mutuel).

50 C'est la première étape de la régionalisation lancée par le Président de la République Charles de Gaulle.

51 Bernard Belleville, « Histoire du Groupement national de la coopération et des groupements régionaux de la coopération et de la mutualité », in *Semaine d'économie sociale, La Mutualité et ses entreprises d'économie sociale : actes de la « Semaine du Mans »*, Le Mans, CECAM, 1981, p. 139-140.

52 Michel Dreyfus, *Liberté, égalité, mutualité. Mutualisme et syndicalisme : 1852-1967*, Paris, L'atelier, 2001, p. 167-170.

Après plusieurs réunions pré-constitutives entre ces différents groupements⁵³, tous concernés par des changements dans leurs environnements respectifs, le Comité National de Liaison des Activités Mutualistes et Coopératives (CNLAMC) est finalement créé le 11 juin 1970 par la FNMF, le GSACM, le GNC et l'UCC⁵⁴ sous la forme d'une association non déclarée. Quatre principes les rassemblent pour « apporter à l'homme le maximum de possibilités d'épanouissement » : la liberté d'adhésion, la gestion démocratique, l'absence de but lucratif, l'indépendance vis-à-vis de l'État. Pour atteindre cet objectif, le CNLAMC se donne trois fonctions : assurer une liaison permanente entre les organismes signataires, étudier tous les problèmes qui leur sont communs et mettre en œuvre les actions jugées opportunes⁵⁵. C'est ce troisième point qui permet progressivement d'en faire non un simple comité de liaison mais un véritable groupe d'intérêt. En 1976, le CNLAMC enregistre trois adhésions qui le font changer de nom pour devenir le CNLAMCA (s'ajoute le « A » des associations) : l'Union nationale interfédérale des œuvres et organismes privés, sanitaires et sociaux (Uniopps)⁵⁶, le Comité de coordination des œuvres mutualistes et coopératives de l'Éducation nationale (CCOMCEN)⁵⁷ et l'Association pour le développement des associations de progrès (DAP)⁵⁸. Moins d'un an plus tard, à l'occasion d'une journée d'information *ad intra* et de notoriété *ad extra* dont il réalise le rapport de synthèse, le Professeur Henri Desroche⁵⁹ exhume l'expression d'économie sociale, reconnaissant sa dette à Charles Gide, pour nommer l'ensemble⁶⁰. Nommer c'est créer. L'économie sociale connaît sa

53 En fait entre la FNMF, le GSACM et l'UCC à l'avant-garde (le GNC n'est pas encore suffisamment mûr, venant tout juste d'être créé, pour immédiatement s'« inféoder »).

54 Union de Crédit Coopératif.

55 Arch. CEGES, Carton 1, boîte 1, « Préambule et règlement du CNLAMC ».

56 Créée en avril 1947 pour moderniser le secteur sanitaire et social, c'est-à-dire l'adapter à la nouvelle réalité de l'État-providence, donc organiser le passage de la charité à la solidarité. François Boursier, « La pensée en matière de politiques sociales des fondateurs de l'Union nationale interfédérale des œuvres et organismes privés, sanitaires et sociaux (UNIOPSS) », Mémoire de DEA d'histoire religieuse sous la direction d'Étienne Fouilloux, Université Lyon 2, 2000, p. 8.

57 C'est un Groupement d'intérêt économique créé en mars 1972 par 39 organisations de l'Éducation Nationale pour regrouper leurs moyens financiers. André Henry, *Serviteurs d'idéal. T. 2, Les bâtisseurs : histoire des origines des organisations militantes de l'Éducation Nationale*, Paris, Éditions de l'instant/FEN, 1987, p. 206-212.

58 Créée en mars 1975 par François Bloch-Lainé, il s'agit d'un club de réflexion et de promotion de l'ensemble du secteur associatif. Claire Andrieu, « François Bloch-Lainé, acteur et penseur critique du mouvement », in CHEFF, *François Bloch-Lainé, fonctionnaire, financier, citoyen : Journée d'études tenue à Bercy le 25 février 2003*, Paris, CHEFF, 2005, p. 28.

59 Né en 1914 à Roannes, prêtre défroqué, passé par Économie et humanisme, devenu directeur d'études à l'École pratique des hautes études, fondateur du Collège coopératif, s'étant intéressé très tôt aux communautés de travail, il est l'un des principaux théoriciens du coopérativisme.

60 Henri Desroche, « Rapport de synthèse ou quelques hypothèses pour une entreprise d'économie sociale », in CNLAMCA, 20 000 000 de sociétaires, 800 000 emplois : *mutualité, coopération, associations. Actes du colloque du Comité national de liaison des activités mutualistes, coopératives et associatives. 20-21 janvier 1977*, Paris, CIEM, 1977, p. 33-34.

renaissance. Parmi les principales activités de ses jeunes années, il faut surtout noter la création en 1971 du fonds d'assurance formation de l'économie sociale, Uniformation, et à partir de 1974 les premiers contacts directs avec les pouvoirs publics, notamment à l'occasion de la Commission Sudreau sur la réforme de l'entreprise^{61,62}.

Peu à peu se nouent des relations suivies avec les structures de représentation des corps intermédiaires, tant en France avec le Président du Conseil économique et social, Gabriel Ventejol, qu'en Europe avec le Directeur général du Comité économique et social européen, Roger Louet, tous deux syndicalistes issus de Force Ouvrière⁶³. Mais le chemin vers la reconnaissance passe d'abord par l'État. Celui-ci, en tant que « tiers instituteur »⁶⁴, est l'instance réfléchissante (et nécessairement déformante car elle n'est pas neutre) du social, il participe de sa mise en forme. C'est pourquoi le CNLAMCA lui réclame une politique de la reconnaissance de l'identité singulière de l'économie sociale⁶⁵. Les circuits militants sont mobilisés. Début 1975, une délégation composée de Pierre Roussel (trésorier de la MGEN⁶⁶), Antoine Antoni (secrétaire général de la CG SCOP), René Teulade (président de l'UMRI-FEN⁶⁷), Roger Kerinec (président de la FNCC) et Jacques Vandier (directeur de la MACIF⁶⁸) convainc Michel Rocard, secrétaire national du Parti socialiste chargé du secteur public, de se pencher sur le cas du secteur à but non lucratif. Y voyant un débouché concret à l'autogestion, il s'empare de la question et produit un texte d'abord intitulé « Pour des entreprises autogérées »⁶⁹ qui est finalement présenté sous le titre « Pour un développement de l'économie sociale »⁷⁰ et adopté, après deux tentatives avortées, en décembre 1977 par le bureau exécutif du Parti socialiste⁷¹. Puis, lorsque la gauche arrive au pouvoir,

61 Commission qui est à l'origine de la rencontre avec les associations qui sont ensuite intégrées au Comité.

62 Arch. CEGES, carton 1, boîte 2, « Chronologie du CNLAMCA pour son X^e anniversaire le 11/06/1980 ».

63 *Ibid.*

64 L'expression est librement inspirée de celle dont fait usage Pierre Rosanvallon de « tiers organisateur ». Pierre Rosanvallon, *Pour une histoire conceptuelle du politique*, op. cit., p. 31.

65 Cette conception d'une politique de la reconnaissance fait écho aux travaux de Charles Taylor, centrés sur le domaine culturel mais pouvant sans mal être étendus au domaine économique où la diversité fait autant sens.

66 Mutuelle Générale de l'Éducation Nationale.

67 Union nationale des Mutuelles Retraites des Instituteurs et Fonctionnaires de l'Éducation Nationale.

68 Mutuelle d'Assurance des Commerçants et Industriels de France et des cadres et des salariés de l'industrie et du commerce.

69 François Soulage, « La petite histoire de l'économie sociale », <http://www.esfingestion.fr/>, 2002.

70 Arch. Fondation Jean Jaurès, Commission économie années 1970, « Pour un développement de l'économie sociale ».

71 Michel Rocard, « Préface », in Thierry Jeantet, *Économie sociale : la solidarité au défi de l'efficacité*, Paris, La documentation française, 2009, p. 11.

Michel Rocard devient ministre du Plan et de l'Aménagement du territoire en 1981 et demande à être chargé de l'économie sociale⁷².

De là est mise en œuvre une politique de l'économie sociale avec les efforts notables de Pierre Roussel, passé au cabinet de Pierre Mauroy. Un décret du 15 décembre 1981 porte création d'une délégation à l'économie sociale, interministérielle⁷³, qui « a pour mission d'aider au développement des mutuelles, des coopératives ainsi que des associations dont les activités de production les assimilent à ces organismes, qui interviennent dans le domaine de l'économie sociale. Elle joue un rôle de concertation, de coordination et d'impulsion dans ces secteurs. »⁷⁴ Et pour lui donner les moyens de cette concertation, est créé par la même occasion un Comité consultatif de l'économie sociale, manifestation d'un « État consultatif », « associant directement des acteurs de la société civile à la définition et à la mise en œuvre des interventions de l'État. »⁷⁵ Investi par les familles membres du CNLAMCA, celui-ci commence ses travaux en juin 1982⁷⁶. S'ensuivent une série de mesures. Le 3 janvier 1983, une loi institue le titre participatif, pour faciliter le financement de l'économie sociale. Le 10 mars est créée l'Institut de Développement de l'Économie Sociale (IDES), société de capital-investissement destinée au développement des entreprises d'économie sociale et le 20 juillet 1983, une loi relative au développement de certaines activités d'économie sociale⁷⁷ est adoptée qui achève cette première étape du processus de reconnaissance en créant un statut des coopératives artisanales, rénove ou fixe certains statuts⁷⁸ et crée le statut d'Union d'économie sociale qui permet de regrouper des sociétés coopératives, des sociétés mutualistes et des sociétés d'assurance à caractère mutuel, des sociétés d'intérêt collectif agricole et des associations déclarées sans but lucratif.

Cette pluri-démocratie reconnaît donc la centralité démocratique comme centre d'impulsion. Mais si l'État a le monopole de l'édition de l'intérêt général, il n'en a pas le monopole de l'élaboration. L'intérêt général est au contraire co-construit dans une société de la confiance par une pluralité d'acteurs qui en ont chacun leur idée propre⁷⁹.

72 *Ibid.*

73 En plus du Premier ministre, huit ministères sont concernés : Plan et aménagement territorial, Solidarité nationale, Économie et finances, Budget, Agriculture, Santé, Temps libre et Consommation.

74 Décret n° 81-1125 du 15 décembre 1981 du Ministère du Plan et de l'Aménagement du territoire portant création d'une délégation à l'économie sociale.

75 Pierre Rosanvallon, *Le peuple introuvable*, Paris, Seuil, 1998, p. 333.

76 Arch. CEGES, Carton 10, boîte 36, « PV de la réunion du CCES du 17 novembre 1982 ».

77 Dossier « Loi du 20 juillet 1983 relative au développement de certaines activités d'économie sociale », in *Revue des études coopératives*, n° 9, 3^e trimestre 1983, p. 6-114.

78 Sont concernées les coopératives maritimes et les sociétés coopératives d'intérêt maritime, les coopératives d'entreprises de transport et les coopératives artisanales de transport fluvial, les sociétés coopératives d'habitations à loyer modéré.

79 Dans le cas du CNLAMCA, celui-ci est défini dans la Charte de l'économie sociale de 1980.

Conclusion

À travers l'exploration de ces figures démocratiques, c'est à une étude de la société civile sous différentes de ses formes que je me suis essayé. Il en ressort que la centralité démocratique n'est pas le seul foyer d'initiative. Car bien souvent, dans une vision jacobine héritée de la Révolution⁸⁰, on a trop tendance à ne s'occuper que de ce tiers instituteur en négligeant la part d'auto-institution de la société.

Ici se sont côtoyées des tentatives différentes et complémentaires de redonner souffle à la société civile dans le prolongement de son irruption soixante-huitarde. Ce qui les distingue, c'est une diversité de positions vis-à-vis de la centralité démocratique. Là où la contre-démocratie se situe face à elle pour l'infléchir, l'alter-démocratie est un à-côté, traçant sa propre voie, et la pluri-démocratie est participante à l'intérieur. Là où les deux premières formes se défient d'elle (quoique l'alter-démocratie soit plus ambivalente), la troisième lui accorde au contraire toute sa confiance et attend d'elle jusqu'à sa reconnaissance, soit la sanction positive de l'identité qu'elle affiche.

La société démocratique, déclinée sous ces trois formes⁸¹, correspond ainsi à toutes les actions collectives situées à la périphérie de la centralité démocratique, qui visent à approfondir la démocratie, c'est-à-dire à accroître la part de liberté et de responsabilité, donc d'autonomie, de la société dans la définition de sa trajectoire historique, en la dégageant à des degrés variables de sa tutelle étatique.

Timothée Duverger

EA 2958 CEMMC

Université Bordeaux Montaigne

duverger.timothee@gmail.com

Résumé

La société démocratique correspond aux actions collectives situées à la périphérie de la centralité démocratique constituée par l'État instituteur de la société, qui visent à approfondir la démocratie, c'est-à-dire à accroître la part de liberté et de responsabilité, donc d'autonomie, de la société dans la définition de sa trajectoire historique, en la dégageant à des degrés variables de sa tutelle étatique. Nous en explorons ici trois figures à travers trois études de cas : le mouvement écologique pour la contre-démocratie, l'économie alternative pour l'alter-démocratie et la société civile organisée de l'économie sociale pour la pluri-démocratie.

80 Et même de l'Ancien Régime si on suit les analyses pionnières d'Alexis de Tocqueville dans son ouvrage *L'Ancien Régime et la Révolution* qui fait le constat d'une continuité.

81 Il n'y a cependant aucune fermeture dans cette typologie, ce champ de recherche de la société démocratique reste pleinement ouvert à d'autres formes.

Mots-clés

Démocratie, société civile, État, mouvement social, autonomie.

Abstract

Democratic society corresponds to collective actions situated on the edge of the democratic centrality constituted by the State instituting that society, which seeks to deepen democracy, or to expand the part of liberty and responsibility, therefore autonomy, of society in the definition of its historical trajectory, in freeing it to variable degrees from state guardianship. Here we will explore three figures through specific case studies: the ecological movement for counter-democracy, the alternative economy for alter-democracy, and the organized civil society of social economy for multi-democracy.

Keywords

Democracy, Civil Society, State, Social movement, Autonomy.

Internet comme terrain de création linguistique : interrogations sur le discours en ligne

Laetitia Émerit-Bibié

Introduction

Les technologies numériques sont devenues, en quelques décennies, des supports de communication incontournables. Le langage s'y développe en s'adaptant aux contraintes techniques et en répondant au besoin des locuteurs de créer de nouveaux codes plus en adéquation avec ce nouvel environnement.

Cette créativité linguistique échappe aux règles traditionnelles, c'est la raison pour laquelle il nous apparaît important de mieux définir ce phénomène. Dans cette perspective, nous essaierons de donner un aperçu de différentes facettes de la créativité linguistique telle qu'elle s'exprime dans le discours électronique. Pour cela nous nous appuyerons sur les travaux de Susan C. Herring, Rachel Panckhust et Marie-Anne Paveau qui ont ouvert la voie à une cartographie méthodique de cet environnement linguistique.

Échanger sur internet est devenu une activité ordinaire en France et dans une grande partie du monde. À l'heure de nos sociétés « connectées », il est difficile de prendre le recul nécessaire à la description d'un changement dont nous sommes les acteurs.

De plus en plus de recherches sont menées sur le discours électronique, mais il reste un objet instable dont le caractère évolutif est un obstacle difficile à contourner. Observer ce discours sous l'angle de la création et de la créativité permet de mieux cerner la diversité et la richesse du langage sur internet. Il est pourtant impossible d'être exhaustif sur le sujet dans le contexte présent, nous n'y prétendrons pas et nous préférons nous arrêter sur des points représentatifs et singuliers.

La personnalisation du « locuteur numérique », au travers des stratégies mises en place pour personnaliser ou « re-personnaliser » le discours, est un espace de création continue. Pour illustrer ces phénomènes, nous nous arrêterons sur les processus de nomination (Marie-Anne Paveau parle du « règne du pseudonymat ») et de la place du non-verbal notamment au travers des émoticônes.

Ces manières de créer ou de recréer une identité virtuelle ouvrent sur la question de la création linguistique.

Les typologies existantes, en particulier celles qu'a réalisées Susan C. Herring en anglais (américain) et Rachel Panckhurst en français, mettent en évidence des phénomènes créatifs tant au niveau de la forme linguistique que de son utilisation. Nous verrons en quoi ces processus influencent le discours et la vision du monde des locuteurs.

Enfin, nous prendrons le temps de décrire le « sabir » électronique, production hybride au travers de laquelle les locuteurs s'expriment sur les supports numériques : l'e-sms. Nous verrons quelques-unes des spécificités de cette graphie qui en font un objet d'étude à part entière pour la linguistique en considérant des aspects typographiques, orthographiques, morphologiques et syntaxiques.

Personnification du locuteur : comment se « dire » ?

Dans les communications numériques les locuteurs se retrouvent dans un univers faussement anonyme. Comme le souligne Marie-Anne Paveau, internet est « le règne du pseudonymat » et non celui de l'anonymat. Quelle que soit l'intention de l'utilisateur, à partir du moment où il entre en communication il est obligé, consciemment ou non, de « se » dire¹.

Nous tenterons de voir comment les locuteurs s'adaptent à ces nouvelles contraintes au travers de deux phénomènes complémentaires : la nomination, ou plutôt l'auto-nomination qui, nous le verrons, est un processus de création ayant un statut particulier dans l'ère 2.0, ainsi que le rôle des émoticônes, dont l'emploi et la signification évoluent en fonction des locuteurs.

Le pseudonymat : une nouvelle possibilité de se « dire » aux autres ?

Internet est un lieu à l'intérieur duquel l'anonymat n'existe pas, en tout cas pas tel qu'on le connaît « hors-ligne », c'est « le règne du pseudonymat ». Le premier acte du locuteur sur internet est l'identification à travers le pseudonyme, avant de pouvoir dire il faut accepter de « se dire ». Le pseudonyme oblige le locuteur à une réflexion sur lui-même et sur ce qu'il souhaite montrer de lui aux autres.

Contrairement au monde « réel », dans lequel plus d'un âne peut s'appeler Martin, les bases de données d'une grande majorité de sites internet interdisent l'homographie. Cela veut dire qu'il est impossible de se « fondre dans

1 Marie-Anne Paveau, « Linguistique et numérique 4. Les écritures de Protée : identités pseudonymes », *La pensée du discours* [carnet de recherche], 26 août 2012. [En ligne] : <http://penseedudiscours.hypotheses.org/?p=10057>, consulté le 30 janvier 2013.

la masse », chaque pseudonyme étant unique dans la base de données dans laquelle il apparaît. Chaque sujet parlant/communiquant est ainsi identifiable et traçable sur la toile, il est donc difficile de parler d'anonymat.

Le choix du pseudonyme est l'un des premiers actes de création individuelle de l'internaute : avant de s'exprimer par la langue, il va devoir s'exprimer par son nom. Le fait même de « se nommer » est un acte original et créatif. Contrairement à tous les autres noms que porte un individu et qui lui sont imposés par autrui, que ce soit par ses parents (le prénom), par ses origines (le nom), par la société (le surnom), ou autre, le pseudonyme est choisi par le sujet lui-même.

Les travaux de Marcienne Martin² nous montrent que les pseudonymes sont souvent choisis en référence à la sphère privée des individus. Ils peuvent masquer les données d'état civil, mais aussi refléter un fragment de la personnalité de leur porteur : celui qu'il a choisi de montrer dans le contexte où apparaît ce pseudonyme. Le pseudonyme est un élément indissociable du contexte dans lequel il apparaît. Le thème du forum, du blog, ou de la discussion a une forte influence sur le choix des pseudonymes. Un même individu peut choisir différents pseudonymes pour s'adapter à des contextes numériques différents.

Si le pseudonyme est un acte de création individuelle, il est également une « innovation » linguistique dans l'utilisation massive qui en est faite sur internet. Le pseudonyme doit être considéré comme un lexème inédit : il s'agit d'un nom propre qui peut assembler, sans lexicalisation, différents objets linguistiques : des traits de nom communs, d'expressions ou de phrases, des signes typographiques, des chiffres, etc.

L'utilisation des émoticônes : comment se « décrire » en ligne ?

Les émoticônes sont un moyen à disposition du locuteur pour personnaliser son discours en même temps qu'il le produit. Contrairement au pseudonyme qui est « figé » dans le contexte de la conversation, le discours est évolutif. À l'oral, le locuteur dispose d'un ensemble complexe de signes qui composent, dans une culture donnée, les communications para-verbales et extra-verbales. Dans le cadre du discours en ligne, le locuteur peut recourir à certains artifices afin de remplacer ces deux modes de communication autour de son message. Les émoticônes permettent de maintenir le lien entre les interlocuteurs et d'assurer de bons *feedback*.

2 Marcienne Martin, *Se nommer pour exister : l'exemple du pseudonyme sur internet*, L'Harmattan, coll. « Langue et parole », Paris, 2012.

Qu'est-ce qu'un émoticône ?

Née de l'alliage des termes « émotion » et « icône », l'émoticône est l'équivalent français de l'anglais « *smiley* ». Il ne faut pourtant pas s'arrêter à la construction du mot qui peut être trompeuse car ils peuvent avoir plusieurs emplois :

- marqueurs émotionnels qui reflètent directement nos expressions faciales,
- marqueurs non-émotionnels qui reflètent conventionnellement nos expressions faciales,
- indicateurs de la force illocutoire qui ne reflètent pas conventionnellement nos expressions faciales³.

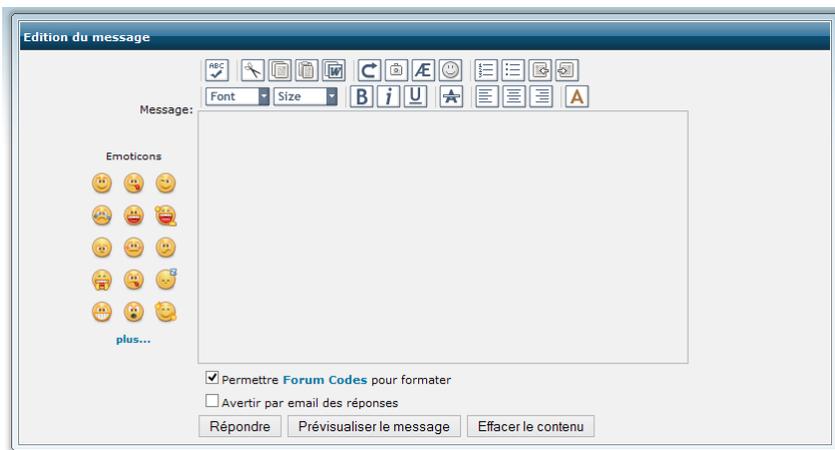
Il existe plusieurs formes d'émoticônes qui alternent en fonction du sociolecte ou de l'idiolecte employé par le locuteur. En voici quelques exemples :

☺ ☹ :-) :-(\o/ /o\ TT GG XD

Les exemples ci-dessus montrent plusieurs types d'émoticônes ; si on s'intéresse uniquement à la manière dont ils sont réalisés, on peut différencier les deux premières (préfabriquées) des autres (manuelles).

Les premiers émoticônes étaient composés manuellement à l'aide des signes du clavier mais les concepteurs de logiciels et de sites se sont adaptés à l'utilisation des internautes. Sont alors apparus des émoticônes « préfabriqués » représentant des visages dessinés plus ou moins complexes. Aujourd'hui ce genre d'émoticône s'est beaucoup développé : le visage souriant est largement concurrencé par toute une nouvelle génération qui peut être animée et allier le son à l'image et au texte.

Voici ci-après un exemple de fenêtre de réponse sur un forum, dans laquelle une large place est réservée aux émoticônes :



3 Cette classification apparaît dans Dresner&Herring, « Functions of the Non-Verbal in CMC: Emoticons and Illocutory Force », in *Communication Theory*, Paris, In press, 2010, p. 249-268.

Si les deux formes sont officiellement en concurrence sur internet, il est de plus en plus fréquent que les signes réalisés à partir du clavier servent de raccourcis pour générer l'apparition d'émoticônes « préfabriqués ».



Dans l'exemple ci-avant, tiré d'un forum de discussion, les émoticônes « préfabriqués » sont générés par les émoticônes manuels qui les suivent dans le même ordre.

Comment sont-ils utilisés ?

Il existe plusieurs variantes stylistiques des émoticônes réalisés à partir du clavier. Historiquement, les premières à avoir fait leur apparition sont celles de style « occidental ». Elles se lisent de gauche à droite et représentent des expressions faciales.

Les émoticônes de style « nippon » se lisent de haut en bas et permettent d'exprimer des nuances plus subtiles d'expressions. Elles peuvent figurer des animaux et des expressions corporelles et plus uniquement le visage. Elles sont les favorites des plus jeunes internautes qui se retrouvent massivement dans la culture manga dont sont issus ces émoticônes.

Nous avons représenté ci-après des émoticônes de styles occidental et nippon sur le thème de la joie :

Style occidental :-) :-] style nippon)^(\(^_^)/

L'utilisation des émoticônes est fortement dépendante du contexte dans lequel se situe le discours. On les retrouve massivement sur les médias les moins « formels » de la communication numérique (tchats, IRC, forums de discussion), ils sont également très représentés dans les mails à caractères personnels et les réseaux sociaux. Cela laisse à supposer que les émoticônes jouent un rôle conversationnel dans des contextes plutôt proches de l'oral.

Bien que les pratiques évoluent, l'utilisation des émoticônes ne cesse d'augmenter, pourtant ils reflètent de moins en moins les émotions des locuteurs. Il serait intéressant de se demander dans quelle mesure nous n'assistons pas à une « sémanticalisation » des émoticônes qui s'éloignent petit à petit de leur sens premier de représentation para-verbale.

Entrer en communication sur internet demande au locuteur de se mettre en scène dans un univers où, peut-être plus qu'ailleurs, tout est signifiant. Nous l'avons vu, le nom que l'internaute se donne, en dehors de tout acte de baptême⁴, est sa première création. Une fois que le pseudonyme est défini et qu'il entre dans le discours l'internaute doit encore s'adapter, s'inventer pour se représenter à l'autre.

4 Au sens social du terme, « baptême » est pris ici comme l'acte de donner un nom.

D'autres phénomènes permettent aux locuteurs de personnaliser leur discours ; nous avons mis l'accent ici sur l'émoticône car il nous paraît être celui qui est à la fois le plus évident et le plus utilisé. Grâce aux émoticônes, les locuteurs se « représentent » aux yeux de leurs interlocuteurs, mais de plus en plus souvent ces marqueurs permettent également de maintenir le contact ou de dédramatiser des situations.

En plus de ces processus de nomination et de description que nous venons d'évoquer, le discours électronique recèle de nombreuses facettes créatives. Les internautes se sont réappropriés leurs langues et les outils qui permettent de les véhiculer. Des formes artistiques et linguistiques sont apparues et avec elle une nouvelle façon de penser la langue.

Les créations du discours en ligne

Les pseudonymes et les émoticônes initient le locuteur à la créativité, mais il existe des formes de création qui touchent plus brutalement notre conception de la langue. Certaines, comme l'art ASII et le *leet speak* découlent de l'utilisation du clavier dans le cadre de la communication médiée par ordinateur. Ces formes artistiques ou stylistiques se mêlent au discours en l'accompagnant ou en s'imposant comme un langage en elles-mêmes.

En linguistique, toutes ces intrusions para-verbales dans le discours amènent à se poser la question du genre du discours. Certains éléments fondamentaux d'une partie du discours électronique présentent des particularités qui remettent en cause son appartenance à l'oral ou à l'écrit.

ASII et Leet speak

L'art ASII est un mouvement artistique né dans les années 1960, bien avant le « clavardage »⁵, qui a été popularisé et intégré dans le discours électronique sous sa forme la plus simple : les émoticônes. L'art ASII consiste à créer des images à partir des signes (lettres et caractères spéciaux) disponibles sur le clavier. La forme la plus simple d'art ASCII est la combinaison de deux ou trois caractères, en voici quelques exemples :

:-) :) =) sourire
 :-(:(=(triste
 :'(pleure
 ;-) ;) clin d'œil
 :-D :D =D rire

On trouve également des formes plus complexes dont voici quelques exemples :

5 Mot formé à partir de « clavier » et « bavardage » et qui signifie « bavarder à l'aide d'un clavier ».

()					
(oo)					
/-----\	—	O	—	^ ^	()_()
/	/o)\	/ \	(=*.*=)	()	(='.'=)
* ----	\(o/	/ \	(")_(")	.(o).	(")_(")
~ ~ ~ ~					
Vache	Yin/Yang	Personne		Lapins	

Cette partie de l'art ASCII, qui s'est intégrée au discours électronique (surtout les formes les plus simples), est représentative d'une utilisation créative des outils techniques mis à disposition du locuteur, elle révèle également une certaine forme de personnalisation.

Le *Leet speak* est une autre façon de détourner les outils de communications à disposition du locuteur dans le discours électronique. Le principe est d'utiliser des caractères graphiquement voisins des signes alphabétiques afin de rendre le message difficilement compréhensible pour le néophyte. On peut par exemple remplacer S par 5 et T par 7, les caractères du message peuvent être partiellement ou totalement remplacés :

1337 5|*34|< ou L337 5P34K pour *LEET SPEAK*.

Cette forme d'écriture a été engendrée par la volonté de se démarquer des autres au moment de la vulgarisation d'internet et de l'utilisation massive des technologies de l'information et de la communication. Le terme même de *leet speak* vient de l'anglais *elite speak* : le langage de l'élite.

Le genre du discours électronique

Le discours en ligne, ou discours électronique médié (DEM⁶), pose la question de la différence entre l'oral et l'écrit d'une manière inédite. En empruntant des caractéristiques à l'un et à l'autre des deux modes de production, il interroge notre vision de la langue et notre rapport à celle-ci.

« Computer-mediated discourse is the communication produced when human beings interact with one another by transmitting messages via networked computers. »⁷

Nous verrons plus loin que certains éléments rapprochent le DEM de l'écrit et d'autres de l'oral. Nous considérons qu'il s'agit d'un genre à part

6 Cette dénomination est celle que donne Rachel Panckhurst pour les travaux sur le discours électronique en français.

7 « Le discours médié par ordinateur est la communication produite lorsqu'un humain interagit avec un autre en transmettant ses messages par un ordinateur connecté. » Susan C. Herring, "Computer-Mediated Discourse", in Deborah Tannen, Deborah Schiffrin, Heidi Hamilton, *The Handbook of Discourse Analysis*, Oxford, Blackwell, 2000 (notre traduction).

entière dont nous aurons l'occasion de détailler certaines particularités. Ce que nous souhaitons souligner pour l'instant c'est que cette « hybridation » entre oral et écrit oblige le locuteur à tordre sa langue afin de la faire correspondre à ce qu'il souhaite produire comme énoncé.

Certaines formes du discours électronique restent très conventionnelles et respectent tout à fait les codes de l'écrit scolaire. Selon les recherches de Susan C. Herring, il est possible de distinguer différents types de média à l'intérieur du DEM, cette distinction se fonde principalement sur la synchronicité des échanges (synchrones : tchats, IRC... VS asynchrones : forums, mails...).

Elle observe dans son corpus que les échanges synchrones laissent plus de place aux écritures créatives : en effet, dans ces échanges, la rapidité est privilégiée, mais aussi le contexte oralisant. Pour s'adapter à ce nouveau mode de discussion une forme scripturale est née : nous l'appellerons l'e-sms.

Longtemps considérée comme une version fautive de la forme scripturale que nous appellerons scolaire, l'e-sms est aujourd'hui envisagé comme le résultat créatif d'une stratégie d'adaptation à l'outil de communication. Elle répond aux exigences de synchronicité en simplifiant les formes à l'extrême et compense l'absence de face-à-face par l'utilisation de l'environnement informatique.

Le « langage SMS » ou « e-SMS »

Ce que nous appelons « e-sms » ou « langage sms » est la forme langagière originale produite à l'intérieur du discours électronique médié. L'e-sms utilise des procédés préexistants qu'il détourne et associe à d'autres afin de former un nouveau système (la « e-grammaire »). Il utilise principalement les abréviations et les acronymes de la sténographie alliés à l'écriture phonétique et au rébus typographique. Contrairement aux idées reçues, le langage sur internet n'est pas moins complexe et structuré que l'écrit traditionnel.

Ce qui a longtemps été considéré comme des « erreurs » ou des « fautes » attribuées à la précipitation et à l'inattention des locuteurs, ne semble pas le fruit d'une méconnaissance de la norme ou d'un quelconque laisser-aller, mais bien la marque d'une structure sous-jacente fondamentale.

Comme nous allons le voir, des phénomènes comme l'allongement syllabique ou l'utilisation des capitales ne sont pas des erreurs mais bien l'expression d'une volonté délibérée de changer la graphie pour faire passer un sens supplémentaire.

Certains chercheurs outre-américains, comme Susan C. Herring, commencent à évoquer une « e-grammaire ». Toutefois, il ne peut s'agir d'une grammaire unique puisque le DEM varie en fonction du contexte, du média ou des locuteurs ; c'est donc un terme différenciant les grammaires tradition-

nelles des grammaires des CMO⁸. Une étude de Sanja Kapidzic, parue en 2011⁹, démontre que certaines des orthographes alternatives les plus utilisées tendent à se formaliser et que c'est essentiellement la même forme qui revient (« u » pour « you » ou « msg » pour « message »).

Traits spécifiques

Il existe plusieurs traits propres à l'e-sms qui permettent de le différencier de l'écrit traditionnel. Le corpus sur lequel nous nous appuyons pour présenter ces particularités a été construit par nos soins en 2010.

Ce corpus réunit des exemples extraits de trois sites internet, deux forums de discussion (un forum de *tuning* dont les membres ne se connaissent pas hors-ligne et un forum associatif qui est le support technologique d'une activité réelle) et Facebook. Ils représentent chacun une situation de communication différente.

Les éléments présentés ci-après ne sont généralement pas des « créations » en tant que telles, il s'agit plutôt d'emprunts à des discours oraux ou écrits antérieurs à l'apparition de l'e-sms. Ce qui est réellement novateur dans le cadre du discours électronique médié, c'est la combinaison et l'association de ces éléments entre eux dans une utilisation systématique.

Personnification du locuteur : il s'agit d'éléments pouvant se rapprocher du rôle du para-verbal à l'oral et qui permettent au locuteur de re-personnaliser son discours.

- **Les émoticônes :** comme nous l'avons vu ci-avant les émoticônes sont des marqueurs du para-verbal qui peuvent refléter l'état émotionnel ou l'expression faciale du locuteur. Elles peuvent également marquer le second degré ou maintenir le contact.

« *Mieux que toi, visiblement :p* » / « *J'ai eu du mal à trouver aussi 😊* ».

- **Les autoportraits :** les autoportraits peuvent être ajoutés par les locuteurs à la suite de leur signature, ils limitent l'anonymat ou en donnent l'impression.

« **ferme la porte et s'enfuit en courant** ».

Typographie : les symboles non alphabétiques sont très utilisés dans le langage électronique, ils servent entre autres à réaliser les smileys. On trouve également l'utilisation des capitales et la répétition dans les particularités typographiques de la CMO. Ces marques typographiques sont générale-

8 Communication Médiée par Ordinateur.

9 Sanja Kapidzic, Susan C. Herring, "Gender, communication, and self-presentation in teen chatrooms revisited: Have patterns changed?" S. Kapidzic, *Journal of Computer-Mediated Communication*, Paris, In press, 2011.

ment présentes dans les tchats ou sms, dans les formes d'échanges rapides et éminemment sociales ; on en trouve aussi dans les e-mails ou en contexte professionnel, mais c'est un phénomène beaucoup plus rare.

- **L'étirement graphique** : la répétition de lettres ou de syllabes correspond à une volonté du locuteur de se rapprocher de l'oral en mimant la prosodie. Ce phénomène porte souvent sur des petits mots (et/ou des onomatopées) et des formules d'ouverture ou de fermeture (kikooooo/bissooooouuuuuxxx).

« *aaaaaaaaaaaaabbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbbb déguelasse plus belle la vie !!!!!!!!!* ».

- **La ponctuation expressive** : souvent préférée par les internautes à la ponctuation syntaxique (qui a tendance à être délaissée), elle est utilisée pour ajouter au message un caractère émotif, affectif ou expressif.

« *Facebook de MERDE !!!!!!!!!!!!!!!* ».

- **L'utilisation des lettres capitales** : les lettres capitales sont souvent utilisées dans les DEM pour simuler le cri, le hurlement, la colère ou encore l'urgence.

« *PTDR! juste excellente!* ».

Orthographe : l'orthographe non standard est considérée comme une caractéristique de l'e-communication. Cela passe par différents biais comme l'utilisation d'abréviations, la troncation, les variantes dialectales ou imitant une prononciation (« kikoo » pour « coucou ») et l'allongement syllabique (« helllooooo »).

- **Les néographies** : dont le rébus typographique et le squelette consonantique « *2 CTT!!!!* » (Deux c'est tout !) / « ouais, *tkt* » (ouais, t'inquiète).
- **Les variations** : il s'agit d'unités lexicales transcrites différemment par un même ou plusieurs locuteurs.

« *bisous* » / « *Bisouxxx* ».

Morphologie : des phénomènes de glissement sémantiques et grammaticaux, en particulier la formation d'un verbe à partir d'un nom ou inversement, sont très productifs dans l'e-sms. On trouve également l'utilisation d'acronymes et des étapes de la formation des mots comme l'agglutination ou la troncation.

En ce qui concerne l'e-grammaire de langue anglaise, certaines recherches¹⁰ font état de véritables néologismes (« newbee ») ainsi que de la lexicalisation d'erreurs de frappe telles que « teh » pour « the » ou « pwn » pour « own ».

10 Susan C. Herring, « Grammar And Electronic Communication », in C. Chapelle (éd.), *Encyclopedia of Applied Linguistics*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011.

De nombreuses formes très productives sont apparues pour décrire la CMO¹¹ (« e- », « cyber- », « hyper- »).

- **Les acronymes** : les acronymes sont à rapprocher des émoticônes dans l'emploi qui en est fait dans le discours médié. Souvent utilisés dans les IRC, les forums ou les supports communicationnels synchrones, on les retrouve aussi dans les courriels et parfois même à l'oral.

« *oui mé la c sal !!!!! mdr* délicieuse cette raclette !!!!! ».

- **L'agglutination**

« mdr é oui jp javou *kla* on a *dla* chance !!! ».

- **La troncation** : ici la suppression des fins de mots muettes.

« oui mé la c *sal* !!!!! » / « moi nn *plu* je *rigol* pa avc sa !!! ».

- **Glissements sémantiques et grammaticaux**

« *masteriser* » / « *triclassé* ».

Syntaxe : Rachel Panckhurst relève la présence de plusieurs spécificités syntaxiques dans le discours électronique médié concernant le temps (présent de l'indicatif dominant), les personnes (première et deuxième du singulier beaucoup plus représentées que les autres) et les catégories syntaxiques (plus de verbes que de noms) employées¹².

On peut également remarquer que la syntaxe dans le DEM¹³ est généralement « télégraphique » : la nécessité de rapidité de réponse et la limitation du nombre de caractères sur certains supports peut expliquer ce phénomène syntaxique qui pousse les locuteurs à aller directement à l'essentiel du message en élidant parfois le sujet ou les pronoms.

Des phénomènes de modes (volonté d'imiter la prononciation de personnes publiques) ou la volonté d'oraliser le discours (imitation de variétés non standard) peuvent également venir modifier la syntaxe dans un but stylistique.

Conclusion

En réinventant leur langue, les locuteurs se la sont appropriés, ils l'ont « recréée » et s'en sentent responsables. On assiste sur Internet à une recrudescence de prises de positions sur le « bien parler ». Chacun se sent acteur et dépositaire d'un savoir autrefois réservé à une élite littéraire.

Alors que les « puristes » de la langue académique semblent craindre sa détérioration, on pourrait soutenir au contraire l'idée qu'étant composée

11 Communication Médiée par Ordinateur.

12 Rachel Panckhurst, « Le discours électronique médié : bilan et perspectives », in Annie Piolat (éd.), *Lire, écrire, communiquer et apprendre avec internet*, Marseille, Solal, 2006, p. 345-366.

13 Discours Électronique Médié.

en grande partie d'innovations grammaticales, l'e-sms ne constitue pas une menace pour la langue mais un enrichissement.

Le changement qui s'opère chez les locuteurs est lui aussi intéressant : l'écriture était une activité en voie de disparition, et connaît un nouvel essor, sous une forme différente, ne serait-ce que sur les réseaux sociaux.

Les procédés créatifs du discours en ligne sont légion, qu'ils visent la personnification du locuteur, la différenciation sociale ou qu'ils soient plus profonds et relèvent de l'organisation même de la langue ; de nombreux phénomènes disparaissent avant même d'avoir été analysés par les linguistes.

Pourtant, de plus en plus nombreuses sont les pratiques qui tendent à s'uniformiser et commencent à révéler une organisation en système complexe. Une donnée essentielle doit cependant rester à l'esprit de tout observateur du discours en ligne : il n'existe pas un seul et unique discours électronique. Tout comme l'écrit « hors-ligne », ses expressions varient en fonction des supports qui le véhiculent et des contraintes techniques ou sociales qu'ils imposent.

Laetitia Émerit-Bibié

UMR 5663 CLLE ERSSaB

Université Bordeaux Montaigne

laetitia.bibie@hotmail.fr

Résumé

Dans cet article nous tenterons de montrer différentes facettes de la créativité linguistique telle qu'elle s'exprime dans le discours électronique. Le langage se développe en s'adaptant aux contraintes techniques et en répondant aux nouveaux besoins des locuteurs dans cet environnement. Pour donner un aperçu de ce phénomène, nous avons choisi de nous arrêter sur trois points : la personnification du locuteur, les éléments purement créatifs et la description de l'e-sms.

Mots-clés

Discours numérique, e-sms, e-grammaire, personnification du locuteur, création linguistique.

Abstract

In this article we shall try to show various facets of the linguistic creativity as it expresses in the computer-mediated discourse. The language develops by adapting itself to the technical constraints and by answering the new needs for the speakers in this environment. To give an overview of this phenomenon, we chose to stop on three points: personification of the speaker, creative elements and description of e-SMS.

Keywords

Computer-mediated discourse, e-SMS, e-grammar, self-presentation, linguistic creation.

La stratégie de la sensibilité chez Paul Valéry comme poétique d'une relation créative de soi au monde

Renaud Subra

Préambule

On ne peut envisager d'aborder la notion de *sensibilité* chez Paul Valéry – qui participe de celle de *l'esprit* – sans avoir le souci de la considérer en premier lieu dans un prisme strictement valéryen.

En effet, les réflexions de Valéry se sont déployées dans une période de mutation profonde : un temps où la *raison* opérait un changement de statut et où les notions de *connaissance* ou d'*esprit* étaient en complète reconsidération. C'est le temps d'avancées scientifiques majeures et le temps de l'émergence des Modernes en art et l'on mesure à peine aujourd'hui les incidences de ce grand XX^e siècle sur la pensée actuelle. L'une de ces retombées est le débat de la postmodernité qui émergera parmi les philosophes français dès les années 1960¹ et qui a encore cours à l'heure actuelle.

Si Paul Valéry fait parfois office de précurseur aujourd'hui, bien que sa pensée originale ne se déployât que pour elle-même dans les *Cahiers*, c'est que la vulgarisation de cette pensée l'affubla d'une certaine universalité. Néanmoins, il est complexe de l'inscrire dans un fil historique de la pensée, du fait d'une part de la complexité de sa singularité, et d'autre part de l'usage tout particulier que Valéry faisait du langage².

Nous ne pourrions donc pas recevoir pleinement les notions que nous chercherons à mettre en lumière ici si nous ne les considérons pas dans le

1 « La postmodernité – Jean-François Lyotard, Luc Ferry – Meschonnic, Maffesoli, Lipovetsky, etc. » Émission animée par Michel Cazenave le 9/01/1989 sur FR3. URL : <http://www.youtube.com/watch?v=7jMKX6CKL8c>, consulté le 3 juin 2013.

2 Michel Philippon, *Le vocabulaire de Paul Valéry*, Paris, Ellipses, 2007, p. 7 : « Valéry pense pour lui-même, voir pour lui seul. Il use donc, comme Stendhal, d'un "langage-self" qui sonne d'ailleurs souvent, par ses insertions de mots anglais, comme un pastiche de ce romancier (...). Les mots de Valéry sont donc mêlés de son expérience personnelle et de son imaginaire singulier, si bien qu'ils ne correspondent que médiocrement à la neutralité qu'on attendrait d'un penseur. »

champ des réflexions intimes des *Cahiers* de Valéry, *Cahiers* dont nous eûmes une connaissance posthume et tardive – ceci dû entre autre à leur aventure éditoriale particulière³ – et qui étaient destinées globalement à un usage privé⁴. Sur ce point, consulter le *Vocabulaire de Paul Valéry* de Michel Philippon⁵ permet de bien comprendre les difficultés qu'avait notre auteur à user de la même terminologie que ses contemporains : chaque mot, chaque notion se doit alors d'être sortie de son usage commun et re-spécifié pour son usage propre. À ce titre Valéry, sceptique quant à la philosophie et de son usage des mots, et curieux même quant à la fonction et la formation du langage (et à ses vulgarisations : que signifient *Esprit*? *Conscience*? *Temps*?) donne l'image d'un penseur libre et intemporel.

En vue de conserver l'authenticité de cette pensée et de pouvoir ainsi envisager la singularité de ses réels retentissements actuels, il a été jugé bon, dans cette intervention, de la laisser se découvrir dans sa sphère originelle, c'est-à-dire dans le système valéryen et le cadre des *Cahiers*.

Nous verrons ainsi en quoi une des grandes quêtes de Valéry, à savoir le système qu'il nomme le *Système du moi* – ou *Corps / Esprit / Monde* –, est à la base de toute idée de relation, de création et de créativité.

La genèse

Paul Valéry se lança – suite à une crise sentimentale et existentielle qui le saisit une nuit d'orage à Gênes en 1892 – dans l'écriture des *Cahiers*. Chaque matin, et ceci sa vie durant, il se leva à cinq ou six heures pour rédiger ses pensées dans une forme toute originale, un mélange de textes, de formules mathématiques, de schémas, de lettres grecques, et d'annotations agrémentées d'une symbolique propre⁶. Si cette origine de la mise à l'écriture des *Cahiers* reste en partie énigmatique, l'aspect anesthésique, pour ne pas dire thérapeutique, de ce travail est évident : la *cohérence* doit prendre le pas sur la *crise*. Et nous verrons comment. Valéry considère d'ailleurs cet événement comme le début de sa vie intellectuelle.

3 Édition tapuscrite chez Gallimard des *Cahiers* 1894-1914 (1987-2003), édition fac-similée du CNRS (1972), édition à la Bibliothèque de la Pléiade (1973-1974). Ici les notes renvoient à l'édition à la Bibliothèque de la Pléiade, respectivement *C1* et *C2* pour les tomes des *Cahiers*, et *CE1* - *CE2* pour les tomes des *Ceuvres*, suivis du numéro de page. Toute autre édition spécifiée.

4 Voir l'introduction des *Cahiers* à la Bibliothèque de la Pléiade par Judith Robinson-Valéry.

5 *Op. cit.*

6 Il en ressort 257 volumes pour 26 600 pages en édition fac-similée au CNRS, que les différents exploits éditoriaux suivants (Pléiade) tentèrent de classer sous des intitulés tels que *Système*, *Sensibilité*, *Psychologie*, *Conscience*, *Science*... voués à structurer cette vie de l'esprit que Valéry tenta de dépeindre. Il n'est pas anodin de relever que cette aventure de l'esprit s'initia en pleine crise, et nous tenterons d'en expliquer les motifs.

Le but de cette recherche protéiforme – ou plutôt le nœud qui scelle entre elles ces réflexions et ces embryons de pensées – est *l'exploration de l'esprit*. À travers l'étude de sa mécanique, de ses limites et de ses possibilités, Valéry développe une analyse systémique de la *dynamique de l'esprit*. *L'esprit* est ainsi pris dans un vaste jeu de fluctuations dont le territoire s'avère être un ensemble de zones superposées, interconnectées et mouvantes entre des antagonismes tels que *physique* et *psychique*, *intérieur* et *extérieur*, *demande* et *réponse*... : un véritable système qui devrait pouvoir dépeindre la grande comédie de l'intellect.

Sa préoccupation de la *mécanique de l'esprit* lui fera rapidement considérer la *sensibilité* comme actrice majeure de ce système. Ainsi, « réconcilier les pôles intellectuels et sensibles » avec la visée de « la parfaite maîtrise de soi »⁷ devint une des grandes poursuites de Valéry.

C'est sur ces bases que nous nous reposerons pour argumenter notre proposition : il est chez Paul Valéry une *stratégie de la sensibilité*, qui se trouve au cœur de sa *Politique de l'esprit* (1932), elle-même réponse à *La crise de l'esprit* (1919).

Nous verrons notamment comment cette *stratégie de la sensibilité* est la promesse d'une relation créative au monde, et en quoi cela est profondément original et d'actualité. À ce titre, l'on pourra dire que l'académicien que fut Valéry est un penseur de la fluctuation, et un des premiers penseurs de la complexité.

La mécanique de la sensibilité

Il nous faut tout d'abord aborder l'acception valéryenne de la notion de sensibilité⁸. Valéry en donne cette définition, dans un *Cahier* de 1945, l'année de sa mort :

Le mot *sensibilité* est ambigu. Il signifie tantôt – faculté de sentir, production de sensations ; et tantôt mode de réaction, réactivité, mode de transmission.⁹

La sensibilité s'exprime donc en deux mouvements : l'un qui ramène à soi (faculté de sentir), et l'autre qui s'étend vers l'extérieur, le monde (production de sensations).

Elle se développe aussi sur deux modes : l'un de l'ordre de la simple faculté (sentir), l'autre de l'ordre de l'action (produire, agir, réagir).

7 Michel Philippon, *op. cit.*, p. 7. Voir aussi « Il faut tant d'années pour que les vérités que l'on s'est faites deviennent notre chair même. » *ŒI*, p. 1206.

8 S'il est un chapitre de 56 pages dans l'édition des *Cahiers* à la Bibliothèque de la Pléiade consacré à la *Sensibilité*, c'est dire l'ambiguïté que cette notion porte en elle, et la volonté qu'a eue notre auteur de la soulager.

9 *CI*, « Sensibilité », p. 1207.

La notion nous apparaît d'emblée complexe. Ce mot, qui dans son usage commun et vulgaire ne soulève pas d'incompréhension particulière (tout le monde s'accordant communément sur la notion) a demandé des dizaines d'années d'hypothèses et de réflexions à notre auteur pour aboutir à une définition qui le satisfasse. C'est que l'enjeu de la sensibilité est plus vaste qu'il n'y paraît : la connaissance est une résultante de cette dernière.

En effet et c'est là un point majeur : la sensibilité est *source d'excitabilité de l'esprit*. Elle le sort de son état usuel, elle le dynamise. D'ailleurs « le propre du monde intellectuel est d'être toujours bousculé par le monde sensible »¹⁰. La connaissance se forge ainsi de la somme des interactivités de ces deux instances, « monde intellectuel » et « monde sensible ».

D'ailleurs :

Tout système philosophique où le corps de l'homme ne joue pas un rôle fondamental, est inepte, inapte.

La connaissance a le corps de l'homme pour limite.¹¹

La pensée et la connaissance ne peuvent donc pas se décrocher du corps, avec lequel elles font *unité*. De plus, ce corps, même s'il n'est l'objet de la philosophie ou de la métaphysique, est une condition de leur cohérence et de leur raison d'être. Rappelons que le premier grand texte d'une théorie de la pratique de l'esprit de notre auteur est *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) où pointaient déjà ces considérations (voir les recherches obstinées de Léonard de Vinci pour trouver la vérité dans le corps, sous la peau). C'est donc bien une quête de l'intégrité et de la cohérence qui se joue ici et qui prend la sensibilité pour actrice ; *sensibilité* qui d'usage dans la littérature et les arts est plutôt accusée d'être génératrice de troubles. En effet, *être sensible* est communément le défaut générique de la figure littéraire de la jeune fille candide, qui peut ainsi excuser son ingénuité. Les enjeux ici sont tout autres.

Les fonctions de la sensibilité

Par le jeu des sensations, les sens produisent la substance sur laquelle l'esprit, puis la connaissance, fonctionnent. Le corps de l'homme, porteur des organes des sens, est aussi un émetteur / récepteur entre intérieur et extérieur. C'est l'interface dynamique de notre relation au monde.

Au cœur de ce schéma, la sensibilité opère une vocation de régulation que Valéry décrit dans sa *Loi de la sensibilité généralisée*¹² :

10 *CI*, p. 1160.

11 *CI*, p. 1124. Voir aussi *CI*, p. 1197 : « Moi – sensibilité – La sensibilité est le fait le plus important de tous – il les englobe tous, est omniprésent et omni-constituant. Ce qu'on appelle *connaissance* n'est qu'une complication de ce fait. »

12 *CI*, p. 1195.

Toute propriété ou capacité de produire en réponse à une excitation, tend à produire, faute de celle-ci, la demande ou la matière de sa fonction. L'immobilité prolongée > motion ; l'ennui > diversions ; la rétine dans l'ombre ; l'ouïe. Ce sont des réactions contre le vide (...).

La sensibilité est *productrice* de ses fonctions propres et *auto-génératrice* de ses manques et de ses pleins, cela en réaction contre le vide et dans un mouvement permanent. En d'autres termes : « les sens "reçoivent", mais ils "demandent" aussi. » Valéry d'ajouter : « C'est un point capital, toujours oublié. »¹³

Si cela est capital, et Michel Philippon nous éclaire sur ce point, c'est dit-il, car « pour tous les vivants, l'état le plus souhaitable est l'homéostasie »¹⁴. Il cite à cette fin *L'infini esthétique* (1934) :

Il semble que la grande affaire de notre vie soit de remettre au zéro je ne sais quel index de notre sensibilité.¹⁵

La sensibilité opère une fonction *régulatrice* nous l'avons vu, mais aussi une fonction *révélatrice* : elle avertit de dysfonctionnements, de perturbations, ou encore d'écarts de l'« index de la sensibilité », que Valéry nomme « degré zéro »¹⁶.

En somme, nous sommes face à deux fonctions opérantes :

- une fonction *régulatrice* sourde, en ce qu'elle est génératrice de ses propres besoins afin de rétablir un déséquilibre (l'immobilité génère le mouvement), ceci de manière inconsciente, sans qu'il n'y ait d'implication active et volontaire de l'esprit,
- une fonction *révélatrice* ouverte, en ce qu'elle avertit l'esprit d'un désordre ou d'un décalage majeur. À ce titre Valéry évoque le silence des organes lorsqu'ils marchent bien¹⁷. Par exemple chez l'animal, la sensibilité irritée va engendrer l'acte qui l'apaise. Chez l'homme, cela peut générer jusqu'à une action consciente. « Action » : notion chère à notre auteur.

Il serait nécessaire ici de discerner à fin de précision les deux types de sensibilité que Valéry distingue¹⁸ :

13 *CI*, p. 1168. Voir aussi *CI*, p. 1175 : « La douleur est toujours *question*, et le plaisir, *réponse*. »

14 Du grec *ἁμοιος*, *homoios*, « similaire » et *ἵστημι*, *histēmi*, « immobile ». Capacité que peut avoir un système quelconque (ouvert ou fermé) à conserver son équilibre de fonctionnement en dépit des contraintes qui lui sont extérieures.

15 Michel Philippon, *op. cit.*, p. 13.

16 « On pourrait considérer toute activité mentale comme fluctuations – écarts – ou comme effets sensibles des fluctuations, écarts d'un certain degré zéro perturbé par les incidents de la sensibilité et qui tend à se reconstituer. » *CI*, p. 1172.

17 « La plus grande partie du corps ne parle que pour souffrir. Tout organe qui se fait connaître est déjà suspect du désordre. Silence bienheureux des machines qui marchent bien. » *CI*, p. 1119 (1905-1906).

18 Claude Thérien, « Valéry et le statut "poétique" des sollicitations formelles de la sensibilité », *Les études philosophiques*, 2002/3, n° 62, p. 353-369.

- la *sensibilité restreinte* : elle est issue directement de la réaction des sens et a pour vocation de maintenir l'équilibre organique et les besoins vitaux. Elle fonctionne dans un univers fermé, clos (organisme),
- la *sensibilité générale* : elle engage l'ensemble de la mécanique de la sensibilité ainsi que la totalité de l'être, sans souci physiologique ou vital. Elle revêt donc un caractère « inutile » : c'est en quoi elle lève notre intérêt lorsqu'elle est en branle. Elle a trait à l'affect, à l'émotion esthétique à l'origine par exemple, lorsque qu'elle atteint son paroxysme, du syndrome de Stendhal¹⁹.

Nous comprenons mieux pourquoi, après avoir considéré ces modes et ces fonctions, la sensibilité est *de facto* le moteur de notre relation au monde, puisqu'elle régit notre système interne en prise avec notre interface relationnelle : fluctuations et mouvements de tous ordres, internes et externes, se contrebalancent et cherchent à soulager l'homme de manière systématique (systémique ?) et sourde par le biais d'actes dirigés de soi à soi, ou vers l'extérieur (*Poëin*).

Le Système du Moi : CEM pour Corps / Esprit / Monde

Valéry développe une sorte de systémique de l'individu où il constate les instabilités de l'être pris dans les fluctuations des mondes (intérieurs et extérieurs) et les difficultés de ce dernier à atteindre ses objectifs (stabilité émotionnelle, difficulté à opérer sa vocation intellectuelle...) voire à se maintenir en vie, ceci l'obligeant à se réinventer sans cesse. Cela soulève la question du *ratio* entre autonomie et hétéronomie et de la position de l'âme dans un tel schéma. Ce système tripartite considère les trois variables de la connaissance, qui sont interdépendantes : le Corps, l'Esprit, le Monde²⁰.

On peut aborder ce système par cette formule abyssale de 1921 :

Mon Esprit contient un Monde qui contient mon Corps qui contient mon Esprit.²¹

Système de l'interconnexion infinie et de l'interactivité, d'emblée complexe car tant ouvert sur le monde que circonscrit à l'intime, mise en abyme introspective : les clefs valéryennes d'une meilleure connaissance de soi.

19 « Le syndrome de Stendhal est une maladie psychosomatique qui provoque des accélérations du rythme cardiaque, des vertiges, des suffocations voire des hallucinations chez certains individus exposés à une surcharge d'œuvres d'art. Ce syndrome, assez rare, fait partie de ce qu'on peut appeler les troubles du voyage ou syndromes du voyageur. » URL : http://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_de_Stendhal, consulté le 3 juin 2013.

20 « Il y a trois grandes variables qui composent toute la connaissance. Leurs noms vulgaires – Corps, Monde, *Moi-âme / esprit / *. » *CI*, « Soma » et « CEM », p. 1129 (1922-1923).

21 *Cahiers* [1921], Paris, Édition fac-similée du CNRS, 1957-1961, VII, p. 241.

Il n'y a pas de distinction entre « Système » et « Moi » : c'est peut-être comprendre là pourquoi Valéry a souvent été taxé de penseur mécaniste. En effet, la compréhension et la mise à plat de ce système a obsédé notre auteur toute sa vie, comme s'il avait l'intuition ici de son Graal : en attestent les récurrences du *CEM* dans les *Cahiers*. Mais il faut plutôt comprendre cette attention particulière de Valéry à la lumière de deux faits. D'une part, une meilleure connaissance de soi est la possibilité d'un remède à la crise, comme celle qui mit Valéry en 1892 à sa table de travail suite à la nuit de Gênes. D'autre part, plutôt que penseur mécaniste, Valéry est un penseur du *poiein*, de l'action. L'action, l'agir et le faire, qui sont les modes de la sensibilité générale, sont aussi les modes de l'être pensant qui réalise sa vocation.

En somme, dans ce système instable, le moi est mobile et tout s'organise, s'actualise, se réalise par voie de relation et par le biais d'actions : on pense là à une *poïétique de la relation*. L'être soucieux d'œuvrer à sa mission considère son action dans un système de relations.

Mon idée est de considérer ce mon - Corps, mon - Monde et mon - esprit, comme 3 variables principales entre lesquelles la vie sensitivo-consciente et agissante (à partir d'un moi) est relation.²²

Mais il nous faut, pour être précis, voir ce qu'entend par *esprit* notre auteur, comme par exemple lorsqu'il livre : « Mélange, c'est l'esprit. »²³

Il est dans la nature de l'esprit d'une part de chercher à unifier des altérités et d'autre part, de se transformer en permanence en fonction de son processus qui, par ses besoins propres, cherche à se satisfaire lui-même²⁴ (voir sur ce point les travaux de Minsky sur l'intelligence artificielle et ses constats sur la mécanique du cerveau qui fonctionne de même²⁵). C'est ainsi que l'esprit, autre instance cardinale du système Valéryen, se construit et se forme.

22 *Ibid.*, XXI, p. 178.

23 Paul Valéry cité par Michel Philippon, *op. cit.*, p. 8.

24 « L'esprit est le pseudonyme collectif de toute une foule de personnages fort divers... tels que le ventre, le cœur, le sexe, et le cerveau lui-même... Si nous savions déterminer cette pluralité probablement chimique dont les émissaires viennent exciter, gêner les centres (...), dominer chacun selon la circonstance... Tantôt l'un répond, tantôt l'autre demande... » *CEI*, « Mélange », p. 380.

25 L'un des ténors de l'Intelligence Artificielle cognitive des années 1960-1970, Marvin Minsky, remettant en question l'approche computationnelle, déclare dans *La société de l'esprit* : « On ne peut cependant pas parler des cerveaux comme s'ils fabriquaient des pensées de la même façon que des usines produisent des voitures. La différence, c'est que le cerveau utilise des processus qui se modifient eux-mêmes, ce qui signifie que l'on ne peut séparer ces processus des produits qu'ils engendrent. Le cerveau produit notamment les souvenirs, qui changent nos façons de penser ultérieures. La principale activité du cerveau consiste à produire des changements en lui-même. Cette idée de processus automodificateur étant nouvelle pour nous, nous ne pouvons nous fier à nos jugements de bon sens sur ces questions. » Minsky exprime ainsi l'idée que le cerveau est organisé comme une société dans laquelle les différents agents (la mémoire, le savoir, les sens, etc.) communiquent entre eux et construisent ainsi leur développement. À la lumière de ces réflexions, on peut donc envisager que l'activité principale du cerveau consiste à effectuer en permanence des modifications de soi et non à re-présenter le monde extérieur. Voir Louis-José Lestocart, « Paul Valéry, l'acte littéraire comme pensée de la complexité », *Alliage*, n° 59, décembre 2006, mis en ligne le 2 août 2012. URL : <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=3520>, consulté le 3 juin 2013.

L'esprit est donc fondamentalement *puissance de transformation*. On dira que l'esprit « est la réponse du corps au monde. »²⁶ Ceci est un fait déterminant, c'est la base de notre relation au monde et à l'altérité, la condition *sine qua non* de notre existence : la destination de l'esprit est d'apporter des réponses au monde, *via* la mécanique de la sensibilité exposée ici. Tel est défini l'esprit par sa vocation selon Valéry.

L'expérience esthétique : apogée du CEM

Il n'est pas anodin de noter que Michel Philippon évoque l'homéostasie dans le chapitre qu'il consacre au *Beau* chez Paul Valéry et qu'il cite au besoin de son argumentation *L'infini esthétique*. Il est en effet une dimension propre à l'artiste qu'est aussi Valéry, où ce *ratio* s'arrête un temps sur son point d'équilibre parfait et où la sensibilité réalise pleinement son office : c'est l'expérience esthétique.

L'esthétique est au cœur du CEM car elle y emprunte un double chemin :

- la réception de la Beauté : une sollicitation sensible extérieure génère un bouleversement introspectif. C'est l'aspect esthétique. Par exemple, une émotion face une œuvre génère un ressenti,
- la production de la Beauté : un bouleversement intérieur force une externalisation de soi, une action (*poiein* pour poïétique = faire, créer) afin de rétablir un équilibre. C'est l'aspect poétique ou poïétique. Il est à noter ici que, chez Valéry, une souffrance intérieure peut engendrer la volonté de faire souffrir à l'extérieur, c'est-à-dire en le monde.

Ce double mouvement s'opère sur le réseau des sollicitations sensibles. Tout comme la sensibilité s'autorégule de manière sourde dans l'être de façon quasi physiologique pour atteindre le degré d'équilibre nécessaire à son fonctionnement (à sa vie, sa survie), ici, l'être pensant sort de son état régulier, voire agit dans le monde, et tente ainsi d'approcher l'homéostasie parfaite, certains diront l'ataraxie : apogée du *Système du Moi*. L'être s'approche de ce « degré zéro », cet équilibre parfait qui d'ailleurs appelle le silence²⁷ car « l'expérience de la beauté est l'expérience de l'adéquation entre l'homme et le monde, entre le sujet et l'objet, dont il repaît les sens. »²⁸ Paul Valéry : un « mystique sans Dieu »²⁹ ?

26 *CI*, p. 1125 (1921).

27 « Plus rien ne rend ma sensibilité inégale à elle-même, ne laisse avorter ses amorces, n'excède ses appels. Je suis au sens propre "comblé". Ne cherchant nulle explication, ne regrettant nulle dissonance, ne voulant menacer ce précieux équilibre par le poids mort d'une redondance, je ne puis parler. (...) Les joies esthétiques ne peuvent être que muettes puisque précisément elles neutralisent les infimes différences de potentiel qui alimentent le discours interne ou externe. » M. Philippon, *op. cit.*, p. 12.

28 M. Philippon, *ibid.*, p. 12.

29 Voir Jacques de Bourbon, *Paul Valéry, ou le mystique sans Dieu*, Paris, Plon, 1964.

Travailler sa sensibilité

Il est un gain certain donc à connaître les réactions de sa sensibilité et à l'affiner. En ce sens, elle peut se travailler. Valéry parle dans ce cas du dressage de « l'animal sensibilité » et s'attache à mettre au point une « gymnastique de l'esprit » (il prend par exemple l'image de l'écuyer qui travaille jour après jour sa monture, ou du gymnaste à l'entraînement). La rédaction régulière, solennelle et quasi monacale des *Cahiers* en est une actualisation. La pratique de la poésie au sens mallarméen, embuchée de « gênes exquises »³⁰ en est une autre. Nous connaissons aussi le goût de notre auteur pour les mathématiques qu'il pratiqua quotidiennement durant de longues années.

Valéry développe assez tôt dans ses *Cahiers* le thème du *Gladiator*, un concept du dressage équestre comme métaphore du « dressage de soi-même ». Il y questionne la posture de l'artiste à la lumière de la pratique de l'Art équestre. La discipline et le travail de l'écuyer deviennent alors l'ordonnance de l'esprit, le faisant accéder à la pureté et à la liberté : l'objectif valéryen par excellence.

Gladiator – L'obéissance.

La tenue en main, la connaissance des réactions de l'animal Sensibilité. Dresser la jument Sensibilité. Ars Magna. Dresser le langage. Le travailler en artiste (...).³¹

En effet, *être réceptif* à ou *être sensible* à³² ne semble pas faire partie de nos dispositions naturelles. Cela est même, comme nous l'avons vu, communément considéré comme un défaut. Chez l'artiste, cela est tant perçu comme une tare (comme le montre le terme *sensiblerie*, apparu tardivement au XVIII^e siècle dans notre langue) que comme une qualité nécessaire.

Sans effort de notre part, sans travail ni gymnastique, les vocations de la mécanique de la sensibilité se trouveraient amoindries. Elle ne nous secouerait plus alors de l'indifférence, ou ne nous réveillerait plus du mutisme des théories ou des concepts trop autonomes : nous deviendrions insensibles au désordre, au chaos et serions à même de supporter l'insupportable, ainsi voués à l'inaction et à la méconnaissance de soi et du monde. Notre silence ne serait plus celui des « organes qui marchent bien » mais celui d'organismes qui perdent leur vitalité par défaut de fonction.

30 « La véritable condition d'un véritable poète est ce qu'il y a de plus distinct de l'état de rêve. Je n'y vois que recherches volontaires, assouplissement des pensées, consentement de l'âme à des gênes exquises, et le triomphe perpétuel du sacrifice. » CE1. Au Sujet d'Adonis, p. 482.

31 *CI*, « *Gladiator* », p. 339.

32 « Nous autres modernes, nous sommes fort peu sensibles. L'homme moderne a les sens obtus (...). Il supporte l'incohérence, il vit dans le désordre mental ». Paul Valéry, *Variété III*, Paris, NRF, 1932, « La politique de l'esprit, notre souverain bien », p. 238.

L'esprit oscille entre deux tentations

Si notre auteur insiste sur cette *pratique*, c'est que l'académicien qu'était Valéry considérait que l'esprit lutte malgré tout entre deux aspects : la conservation (parfois nécessaire à sa survie) et la transformation (souvent nécessaire à son maintien).

Son besoin d'autonomisation, d'authentification, peut ainsi l'incliner à résister au changement, à la rencontre avec l'altérité par un souci de conservatisme, comme si sa liberté était mise en péril (tentation d'un système sans fluctuation, attachement à une méthode figée ou à un concept, instinct de sauvegarde, comme nous sauvegardons des données informatiques pour ne pas les perdre par exemple).

Aussi, un individu qui ne serait qu'hétéronomie ou externalité, sans position propre et légitime, déjouerait tout autant l'équilibre que vise ce *Système du Moi*, car il ne posséderait pas l'inertie nécessaire à l'action.

Le *ratio* idéal est un point d'orgue – et il n'est pas aisé de l'atteindre, encore moins de le maintenir – et a pour ennemies, entre autres, les facéties de l'esprit.

La recherche d'une harmonique

Nous avons compris que la *sensibilité* réalisait sa vocation par régulation. Prenons l'image du balancier : s'il est un déséquilibre, il y a action à l'opposé afin de retrouver ce « degré zéro ».

Accordons-nous maintenant une métaphore musicale avec l'image du contrepoint. Chaque note, chaque ligne mélodique interfère avec d'autres qui lui sont superposées. Si l'une d'entre elles n'est pas à la position attendue par les autres comme cela est imposé par l'autorité du système global, et cela tout en résonnant dans sa légitimité propre, l'harmonie générale s'ébranle et chacune des autres notes perd sa raison d'être (son souffle, son esprit). C'est un système de l'inter-subordination tout à fait comparable au *CEM* valéryen.

Voilà, d'une certaine manière, sous quelles autorités Paul Valéry place son *Système du Moi* et dirige son esprit. L'on comprend aisément alors qu'à l'apparent désordre du monde il faille amener son harmonique. En cela réside sa *Politique de l'esprit* qui est le *continuum* logique de ce que nous nommons ici la *stratégie de la sensibilité*.

Paul Valéry propose d'ores et déjà une poétique de la relation active et créative car si le monde change, alors mon corps, mon esprit, mon monde changeront, et le monde s'en retrouvera changé, alors mon corps changera, etc. et cela à l'infini. Et l'on voit poindre ici une inquiétude de la responsabilité. Responsabilité de chacun, et des différents corps acteurs en le monde : les états, les instances... Les nombreux textes de Valéry à propos du fil de

l'histoire et du rôle des nations (comme paraboles du rôle de chacun) sont révélateurs de cette préoccupation. Nous allons voir maintenant que la notion de responsabilité est, chez Valéry, intrinsèquement liée à celle de sensibilité et qu'elle appelle une *politique*.

La stratégie de la sensibilité actualisée ou la *Politique de l'esprit*

En 1931 sont rassemblés les textes de *Regards sur le monde actuel*. Ce recueil concentre l'essentiel des réflexions d'ordre politique et historique de Valéry, mais aussi des textes plus larges comme *Introduction à un dialogue sur l'art*, *Hypothèse* ou encore *Respirer*. Pour la plupart, ces textes revêtent un aspect profondément sceptique envers « l'état du monde », que l'on octroiera pour large part à la période de tumultes dans laquelle ils sont nés. Néanmoins on peut déceler derrière ce grand scepticisme un optimisme volontaire.

Il est dans ce recueil un texte clé : *l'Avant-propos* de l'édition de 1945 qui révèle l'indépendance³³ de la pensée de notre auteur et sa capacité à discerner ce qui aujourd'hui importera demain. C'est le texte de la fameuse phrase « Le temps du monde fini commence. »

Cette sentence sonne comme une anticipation. Plaçons-nous dans un champ actuel : nous pourrions dire qu'aujourd'hui il n'y a plus *d'ailleurs* ou bien il est facilement appréhendable (à portée de clics). Nos cartes ne figurent plus de *Terra Incognita* et coloniser ne paraît plus être possible. Grossièrement, nous n'irons ni plus vite, ni plus haut, ni plus fort, mais nous communiquons régulièrement voire quotidiennement avec cet inconnu qu'est l'autre, et des événements dont nous n'avons pas même idée ont des répercussions dans le monde entier, et – cela est fondamental – jusqu'en « Moi »³⁴.

« L'isolement des événements » est de l'ordre du passé et l'homme se confronte à nouveau à ses limites (son corps), son monde ayant atteint les limites de ses dimensions spatio-temporelles. Alors dirait notre auteur, n'est-il pas temps de se réconcilier avec ces limites ? Dans cette « enceinte fermée », la seule réponse possible paraît être *l'interdépendance des humains*. Ce qui, bien que cela s'accorde avec notre nature, ne paraît pas si simple.

Dans ce contexte, Valéry semble inviter au dépassement de soi car, si l'on ne peut plus étendre le monde alors pourquoi ne pas étendre l'esprit qui semble être la dernière donnée qui puisse encore épouser raisonnablement la

33 Cet *Avant-propos* commence par ces lignes : « Ce petit recueil se dédie de préférence aux personnes qui n'ont point de système et sont absentes des partis ; qui sont par-là libres encore de douter de ce qui est douteux et de ne point rejeter ce qui ne l'est pas. »

34 « Toute politique jusqu'ici spéculait sur l'isolement des événements. (...) Ce temps touche à sa fin. Toute action désormais fait retentir une quantité d'intérêts imprévus de toute part, elle engendre un train d'événements immédiats, un désordre de résonance dans une enceinte fermée. » Paul Valéry, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, 1945, p. 22.

devise olympique « *Citius, Altius, Fortius* » (au sens d'atteindre l'exceptionnel dans les limites qui nous sont imparties).

Cela concorde avec les dispositions de l'esprit définies par Valéry et semble s'accorder avec ce que nous nommons une *poïétique de la relation* (voir *Le Yalou*).

Il semble nécessaire « d'intéresser les esprits au sort de l'Esprit, c'est-à-dire à leur propre sort »³⁵ et d'opposer au désordre des temps une *politique de l'esprit* afin de retrouver le lien fondamental entre le Corps / l'Esprit / le Monde qui donne sa raison à l'être.

La politique de l'esprit, notre souverain bien est une conférence prononcée le 16 novembre 1932. Valéry s'y inquiète « de l'état actuel des choses de ce monde et interroge les faits dont nous sommes les témoins et les agents, en se préoccupant (...) de l'état dans lequel ils mettent les choses de l'esprit. » Il y évoque deux autres textes issus de conférences, l'un de 1895, *Une conquête méthodique*, et l'autre de 1919, *La crise de l'esprit*, qu'il a relu quasi intégralement devant son audience comme s'il n'avait pas, quelques treize et trente-sept ans plus tôt, été entendu.

C'est le texte des phrases telles :

Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles.
(...) Nous sentons qu'une civilisation a la même fragilité qu'une vie.

Ou encore :

Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre.

Valéry reviendra encore trois ans plus tard dans une autre conférence, tout comme il l'avait fait dans celle-ci, sur son texte comme pour évoquer une nouvelle fois cette généalogie de sa pensée qui ne passe pas en tant qu'elle n'est pas actualisée, entendue, ne connaissant nul écho chez ses contemporains. Ce sera le *Bilan de l'intelligence*, conférence de 1935. Il y fait appel aux responsabilités propres à chacun dans la marche du monde. Responsabilités, comme nous l'avons vu, qui sont issues de notre fonctionnement propre, et de l'autorité de la sensibilité, et de l'esprit.

En marge des *Cahiers*, qui restent un travail de l'ombre, nous pouvons relever la généalogie suivante dans l'édiction de ce que nous appelons la *stratégie de la sensibilité*, qui trouvera son point d'orgue dans la *Politique de l'Esprit* :

- *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895 : sensibilisation aux besoins d'une méthode).
- *Une conquête méthodique* (1897 : premières lignes directrices de cette méthode).
- *La crise de l'esprit* (1919 : relevés des échecs de ne pas avoir de méthode ou système de l'esprit).

35 *Op. cit.*, p. 207.

- *Le bilan de l'intelligence* (1935 : constats navrants et pronostics pessimistes).
- *La politique de l'Esprit* (1936 : confirmation des besoins d'une politique).

Nous avançons ici que la prétention de Valéry tient en cela : si cette pensée était entendue, comprise et effective (c'est-à-dire « actionnée »), la sensibilité et l'esprit pourraient alors jouer pleinement leur vocation commune, faire gagner *la nécessité de l'esprit sur le hasard des mondes*. Et ce serait là l'objectif de la *politique de l'esprit* valéryenne.

Il y va de la structure même de l'homme de se transformer sans cesse, et ceci par voie de création et de relation. En somme, « il n'y a qu'une chose à faire : se refaire. »³⁶

Conclusion

À l'heure où certains penseurs voient en notre époque des conjonctures similaires à la pré-Renaissance, alors que d'autres y voient les prémices de la fin de notre civilisation, après que la *Raison* des Lumières semble ne plus suffire à l'homme et alors que la postmodernité cherche à se définir depuis plus de quarante ans, Paul Valéry, révélant sa *stratégie de la sensibilité* qu'il érige comme ordonnance de l'esprit, apparaît tout à fait d'intérêt et d'actualité.

En attestent les nombreuses rééditions parcellaires de son œuvre (par exemple *Le bilan de l'intelligence* aux éditions Allia), et le nombre record de sujets de baccalauréat (français et philosophie) qui l'utilisent ces dernières années.

En effet, ce parcours valéryen de la pensée et de la sensibilité, qui mit plus de quarante ans à s'articuler, qui naquit en réaction à la crise (nuit de Gênes), n'est-il pas une voie sur laquelle revenir à l'heure où le mot *crise* apparaît de plus en plus souvent dans notre quotidien. Cette politique de l'esprit à laquelle Valéry parvient n'est-elle pas une nouvelle clé sur laquelle nous ne nous serions pas assez attardés ?

Cette pensée ouvre des portes de créativité relationnelle et clôt celles d'un certain finalisme au profit d'une méthode critique qui mise sur la vitalité et l'action, l'interactivité et la responsabilité, l'expérience esthétique étant son apogée. La postmodernité, qui a tant de mal à se définir, au point qu'il est lieu de s'interroger sur son identité et son existence, n'aurait-elle pas un gain à écouter cette voie ?

Pour terminer cette proposition, nous emprunterons la conclusion de la *Politique de l'Esprit* de Valéry :

En somme, il devient de plus en plus vain, et même de plus en plus dangereux, de prévoir à partir de données empruntées à la veille ou à l'avant veille ; mais il demeure sage, et ce sera ma dernière parole, de se tenir prêt à tout ou

36 *CI*, p. 342.

à presque tout. Il faut conserver dans nos esprits et dans nos cœurs, la volonté de lucidité, la netteté de l'intellect, le sentiment de la grandeur et du risque, de l'aventure extraordinaire dans laquelle le genre humain, s'éloignant peut-être démesurément des conditions premières et naturelles de l'espèce, s'est engagé, allant je ne sais où !

Renaud Subra

EA 4593 CLARE

Université Bordeaux Montaigne

subra.renaud@orange.fr

Résumé

« Mélange, c'est l'esprit »

Il est chez Paul Valéry une stratégie de la sensibilité, qui laisse à penser qu'elle se trouve à la genèse de sa *Politique de l'esprit*. Cette stratégie de la sensibilité – qui découle des constats d'une sorte de systémique du *soi* – chercherait son soulagement dans une certaine homéostasie. Elle serait donc directement en relation avec le monde, puisqu'elle chercherait un ratio intérieur / extérieur satisfaisant, comme quelque organisme que ce soit cherche à exister dans son milieu (hétéronomie / autonomie). L'auteur des célèbres phrases de la *Crise de l'esprit*, l'auteur de constats alarmants qui sont vus aujourd'hui comme les précurseurs de la « crise » du monde actuel n'a-t-il pas aussi tenté une poétique d'une relation créative au monde ? Le concept *Corps / Esprit / Monde* (C/E/M) est-il une métaphore possible du désordre apparent du monde soumis à la convergence, aux mélanges et aux variations ? Ces perspectives dressées par Valéry comme réponses au Chaos-soi ne vaudraient-elles pas aussi pour le Chaos-monde ?

Mots-clés

Paul Valéry, Poétique de la relation, Politique de l'esprit, sensibilité, homéostasie.

Abstract

“Mixity, that's the spirit”

There is a strategy of sensitivity with Paul Valéry, which leads one to think that it is at the root of his Politique de l'esprit. This strategy of sensitivity –which stems from the observation of a form of systemic of the self– could seek its relief in a certain homeostasis. It would be thus in relation with the world, as it seeks a satisfactory interior/exterior ratio, like any organism seeks to exist in its surroundings (heteronomy/autonomy). The other of the famous words of the Crise de l'esprit, the author of the alarming observations which today are seen as precursors to the “crisis” of today's world, did he not also attempt a poetic relationship with the world? The concept Body/Mind/World (B/M/W) –is it possibly a metaphor for the apparent disorder of a world subject to convergence, to mixity and to variations? These perspectives drawn by Valéry as responses to Chaos –are they not also valid for the Chaos-world?

Key words

Paul Valéry, Poetic relationship, Policy of the spirit, Sensitivity, Homeostasis.

Sémiotique de l'identité dans le discours sur l'identité nationale

Leslie Sauts

Le discours autour de la question de l'identité nationale s'est illustré sur les scènes politique et médiatique en France entre la campagne présidentielle de 2007 et le débat national lancé durant l'hiver 2009-2010. Le thème de l'identité nationale fut un thème majeur de la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy en 2007 tandis que le débat national voulu par la majorité au pouvoir a débuté en octobre 2009 pour se clore début février 2010, au terme de trois mois de discussions environ.

L'analyse sémiotique du discours de l'identité nationale permet de mettre en perspective une modalité d'identité fondée sur le modèle de la *racine unique* – par opposition à l'identité *rhizome* – et liée aux cultures de type *ataviques* – par opposition aux cultures *composites* – selon la distinction opérée par le poète et essayiste Édouard Glissant. Notre questionnement, au-delà de l'intérêt d'une telle catégorisation, consiste à illustrer la projection sous-jacente sur le monde du « possible » que concrétise le discours autour du thème de l'identité nationale. L'originalité de l'analyse sémiotique, dégageant l'organisation des éléments dans le discours, réside dans la perspective ainsi ouverte de mettre en exergue les méta-concepts régissant la structure de pensée des locuteurs. À la lumière des écrits poétiques d'Édouard Glissant nous établirons le schéma d'idéal que le discours sur l'identité nationale projette sur le monde.

Afin de répondre au questionnement en présence nous procéderons dans un premier temps à l'étude de ce discours en nous appuyant sur l'arc rhétorique, ce qui permettra d'analyser l'évolution du discours dans le temps. Puis dans un second temps, nous procéderons à une seconde analyse à l'aide du carré sémiotique afin de mettre en lumière l'agencement des termes tels qu'ils se soutiennent dans le discours.

Analyse du discours à partir de l'arc rhétorique

Commençons par présenter rapidement ce qu'est l'arc rhétorique, avant de procéder à l'analyse proprement dite. Il nous faut donc préalablement expliquer ce sur quoi porte exactement une analyse de discours à l'aide de cet outil. L'intérêt d'une étude à l'aide de l'arc rhétorique consiste à dégager les valeurs en jeu dans un discours ainsi que les modalités de transformation de ces valeurs en un point d'impact du discours. Celui-ci repose sur une confrontation initiale à l'horizon de laquelle apparaît un enjeu de posture énonciative. Cet outil permet d'appréhender la liaison rhétorique qui s'exprime entre le niveau figuratif (aussi appelé niveau de surface) et l'édification des valeurs sur lesquelles repose la captation. Plus concrètement, Jacques Fontanille a observé que l'opération rhétorique d'un discours se déroule en trois phases : la confrontation, la médiation (ou contrôle) et la phase résolutoire. L'engagement énonciatif du locuteur, qui se définit lors de cette première phase, vise à endosser une position finale s'exprimant dans la proposition d'une solution au conflit initialement posé¹.

La première phase de l'arc rhétorique – que l'on nomme aussi la phase source – consiste donc à énoncer une confrontation, à soulever un problème en quelque sorte d'où découle naturellement une position endoxique. La thématization endoxique correspond à ce que l'on nomme « sens commun », c'est-à-dire l'évidence partagée par tous. Cette évidence partagée, cette opinion commune aux membres d'une société fait office de lien social par le biais du discours. C'est donc au travers de cette phase que l'on va pouvoir dégager l'étendue et la construction sémantiques de l'*endoxa* (qui correspond à l'évidence énoncée par le locuteur). En d'autres termes, le placement de parole permet de définir une prise de position énonciative au sein d'un espace de possibles.

En ce qui concerne le discours sur l'identité nationale, cette phase source a lieu lors de l'annonce de l'ouverture d'un débat national en octobre 2009. Éric Besson, alors ministre de l'immigration, de l'intégration, de l'identité nationale et du développement solidaire, est chargé par le Président Sarkozy de lancer ce débat. Il déclare alors : « *J'ai envie de lancer un grand débat sur l'identité nationale, sur ce qu'est aujourd'hui être français (...). Il faut réaffirmer les valeurs de l'identité nationale et la fierté d'être français.* »² Nous pouvons tout d'abord souligner que les locuteurs endossent leurs énoncés, ce qui offre la configuration « mon propos fonde ce que je suis ».

L'utilisation du verbe « réaffirmer » suffit quasiment à lui seul à poser les termes du débat. Si l'on proclame qu'il faut réaffirmer les valeurs de l'identité nationale et la fierté d'être français, c'est qu'indéniablement celles-ci sont négligées ou menacées. Cette position endoxique initiale est préalablement

1 Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges et du Limousin, 2000, p. 144.

2 Déclaration d'Éric Besson, le 25 octobre 2009, au micro de RTL.

formulée par Nicolas Sarkozy lors de son allocution prononcée à la Chapelle-en-Vercors : « *À force d'abandon, nous avons fini par ne plus savoir très bien qui nous étions. À force de cultiver la haine de soi, nous avons fermé les portes de l'avenir.* »³ Il est intéressant de souligner qu'au long de ce discours les mots « identité » et « culture » auront été prononcés vingt-trois fois chacun, ce qui marque les liens profonds unissant ces deux notions. Le conflit initial sur lequel repose le discours de l'identité nationale est cadré : l'identité nationale, les valeurs, et la fierté du sentiment d'être français tombent dans l'oubli et même le rejet (avec « *la haine de soi* »). Et tout oubli – qu'il soit individuel ou collectif – constitue une menace potentielle pour l'avenir. La volonté affichée de réaffirmer cette identité entre donc naturellement en cohérence avec la position endoxique et la voix axiologique endossée par les locuteurs.

La seconde phase est celle de la médiation, c'est-à-dire la phase de contrôle du discours. Elle s'appuie sur les thématiques initiales mais en modifie le degré de prégnance. On privilégie alors une thèse afin d'orienter le « possible » que l'on souhaite offrir en phase résolutoire. Puisque le conflit initial repose sur la constatation de l'oubli, le discours doit, en seconde instance, statuer en disant ce qu'est cette identité et cette fierté d'être français, quels en sont les fondements. Il s'agit dans le discours en question d'un travail de reconstruction mnésique. Cela s'exprime alors par une référence temporelle au passé qui devient primordiale en comprenant de nombreux rappels de l'Histoire, où l'on glorifie les héros nationaux et locaux (Jeanne d'Arc, Napoléon Bonaparte, Maurice Barrès, Léon Blum, Jules Ferry ou encore Marc Bloch). Le discours cible également la terre et la ruralité comme éléments intrinsèques de l'identité nationale, piqure de rappel mnésique qui avait déjà commencé en 2007 : « *Qu'est-ce que la France au fond sinon une multitude de provinces et de petits pays très anciens qui ont une histoire, une culture, sinon une multitude de petites patries qui en forment ensemble une grande ? [...] Des provinces dans lesquelles chacun a des racines qui restent vivaces même pour celui qui s'en est éloigné.* »⁴ Ces éléments, auxquels s'ajoutent aussi les termes récurrents de *racines chrétiennes* ou d'*héritage national*, font surgir de fait une identité ethno-centrée. Une telle identité est fondée sur « *une communauté ethnique culturelle singulière dont les valeurs émanent d'une liaison organique entre le passé et le présent.* »⁵ L'identité, les valeurs d'une telle communauté sont donc perçues comme liées, nous pourrions dire issues d'une géographie et d'une temporalité circonscrites. « *Par la force de l'État, par la communion de la langue, par la marque du droit, par le*

3 Discours de Nicolas Sarkozy prononcé à la Chapelle-en-Vercors, le 12 novembre 2009. [Source internet], URL : <http://www.voltairenet.org/article162906.html>.

4 Discours de Nicolas Sarkozy à Caen, le 9 mars 2007. [Source internet], URL : <http://sites.univ-provence.fr/~veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-03-09>.

5 « La construction symbolique de l'identité nationale française dans les discours de la campagne présidentielle de Nicolas Sarkozy », Angeliki Koukoutsaki-Monnier, *Communication*. [En ligne], vol. 28/1, URL : <http://communication.revues.org/index2010.html>.

prix du sang et l'emprise de la mémoire et des mythes, l'identité française s'est ainsi faite. »⁶ La thèse privilégiée lors de cette seconde phase est celle d'une identité transcendante, une identité *racine unique* au sens glissantien du terme, qui légitime une population sur un territoire donné au détriment d'une autre. La référence aux *mythes* par Nicolas Sarkozy est à cet égard tout à fait symptomatique puisque Édouard Glissant observe que le rôle du mythe fondateur est de « consacrer la présence d'une communauté sur un territoire [...] et autorise dès lors la communauté dont il s'agit à considérer cette terre devenue territoire comme absolument sienne. »⁷ Le mythe doit alors se comprendre comme le moteur de légitimation de la présence d'une population donnée.

De manière tout à fait ironique, c'est durant cette seconde phase, celle de contrôle du discours, qu'ont eu lieu les nombreux dérapages suscitant les vives polémiques que nous connaissons. Cet état de fait va modifier l'orientation de la phase résolutoire. Cette troisième phase, dite phase cible ou de résolution, repose sur l'aboutissement que procure la solution. Le conflit énonciatif initial doit trouver une réponse pour clore l'arc rhétorique en proposant un monde possible.

Le discours développé durant la seconde phase du discours suscitant de nombreuses polémiques, il a fallu opérer un glissement de discours désormais axé sur une approche institutionnelle (et non historico/culturelle) dont les mesures phares se réduisent aux deux mots « citoyenneté » et « civisme », qui évacuent l'aspect de l'origine et de la légitimité culturelle. L'annonce de quelques mesures par François Fillon, comme le renforcement de l'éducation civique dans les collèges et les lycées, une journée d'appel devenue un véritable rendez-vous citoyen, ou encore l'obligation d'afficher la Déclaration des droits de l'Homme dans chaque classe, a discrètement marqué la fin au débat, prématurément trois mois après le lancement des discussions.

Cette analyse sémiotique permet d'étudier la circulation et le sens du discours au sein de la société, et de quelle manière celui-ci reconfigure les identités sociales. Aucun discours n'est détaché de la visée de son contenu. L'organisation d'un discours reflète la *deixis* – la position du locuteur – d'où se fait entendre la voix axiologique de ce dernier. Il ne s'agit là ni plus ni moins du célèbre « *D'où parle-t-on ?* » qui interroge le système de valeurs morales de celui qui énonce. L'objectif du discours est la transformation d'un état à un autre. Ici, il s'agit de passer de la constatation de l'oubli à la légitimation de la présence d'une communauté donnée. Les locuteurs du discours étudié valorisent l'appartenance à une culture atavique, ce qui exclut de leur conception une acception plurielle ou composite, le fondement d'une identité *racine unique* étant d'être absolument exclusive.

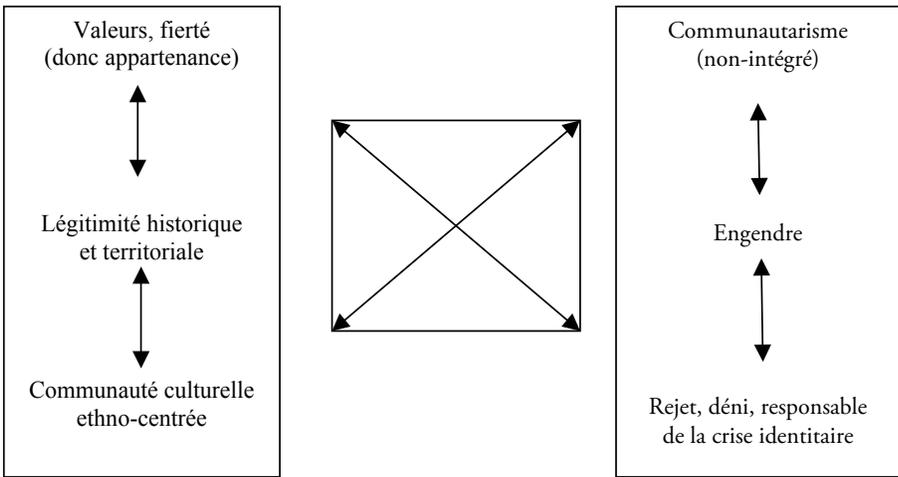
6 Discours de Nicolas Sarkozy à la Réunion, le 15 février 2007. [Source internet], URL : <http://sites.univ-provence.fr/~veronis/Discours2007/transcript.php?n=Sarkozy&p=2007-02-15>.

7 Édouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 62.

Analyse du discours à partir du carré sémiotique

Nous allons maintenant aborder cette analyse sous une autre perspective avec le carré sémiotique. Le carré sémiotique a la propriété de mettre en lumière les éléments se soutenant dans le discours. Une des grandes lois du discours étant que lorsque l'on pose un terme, on présuppose de fait une série de contraires, aucun terme de la langue n'étant soutenu par un autre. Nous allons maintenant voir comment s'organisent les éléments du discours, de quelle manière se sont positionnés les locuteurs, et quelles représentations ils ont fait valoir comme les leurs.

Carré sémiotique - Analyse du discours de l'identité nationale



Du côté de la *deixis*, ici positionnée à gauche du carré sémiotique, la lecture à faire de ce schéma est la suivante : l'identité correspond à une communauté définie qui bénéficie de façon transcendante de la légitimité historique et territoriale. Et c'est cette légitimité qui autorise la revendication de la fierté de l'appartenance, et des valeurs de cette identité. C'est dans ce développement qu'apparaît en filigrane le lien organique entre le passé et le présent auquel nous faisons précédemment référence.

S'opposant à cette communauté légitime, en exclusion absolue par la relation de contrariété esquissée, nous rencontrons le principe de communautarisme. « *L'identité nationale c'est l'antidote au tribalisme et communautarisme.* »⁸ Communautarisme qui dans le discours s'enfermerait donc dans une volonté de non-intégration, de rejet, et est présentée par Nicolas Sarkozy lui-même

8 Tribune de Nicolas Sarkozy. [Source internet], Le Monde, URL : http://www.lemonde.fr/idees/article/2009/12/08/m-sarkozy-respecter-ceux-qui-arrivent-respecter-ceux-qui-accueillent_1277422_3232.html, édition du 9 décembre 2009.

comme « *une sourde menace* »⁹ qui pèse sur les identités. La catégorisation sémantique est péjorative, ici le communautarisme et le rejet se répondent et s'entraînent mutuellement. Il faut noter aussi que le mot « communautarisme » permet une projection fantasmée d'un certain type d'individus que cette notion recouvre. Le carré sémiotique vient donc confirmer la prise de position en faveur d'une culture atavique et d'une *identité racine* des locuteurs.

L'identité telle qu'elle est symbolisée dans ce discours exclut, par sa seule revendication, toute possibilité d'intégration d'une population « autre ». Cette identité est exclusive et « proclamatoire ». Nous nous situons ainsi face à une affirmation d'identité qui ne laisse aucune place à l'autre dans le discours. C'est donc un discours d'une grande violence à l'encontre de ceux qui en sont exclus et dont l'identité n'est pas dite par ailleurs, puisque ce sont bien les discours qui donnent une consistance à la réalité. Les mots, les discours, visent à identifier le monde, et donc à lui faire prendre corps. Ce qui n'est pas dit, ne possède pas d'existence propre.

Conclusion

Pour conclure, revenons sur les catégorisations effectuées par l'auteur Édouard Glissant concernant les notions d'identité et les types de cultures relatifs. Édouard Glissant distingue deux types d'identité, dont la représentation est fondée sur une métaphore empruntée à Gilles Deleuze et Félix Guattari¹⁰. Il s'agit des notions de « *racine unique* » et de « *rhizome* » que les deux auteurs appliquent quant à eux aux structures de pensées. Rappelons que « *la racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines.* »¹¹

Cette différenciation éclaire tout à fait le discours que nous venons d'analyser. La racine unique ne peut souffrir la présence d'un « autre » quel qu'il soit, puisque cet « autre » le remet en question dans son intégrité (à l'inverse de l'identité rhizome où l'autre est une condition constitutive). C'est ce point qui s'est trouvé exprimé dans le discours sur l'identité nationale. Au delà des ambitions électoralistes, ce discours reflétait la peur de certains de voir leur « monde » se transformer de plus en plus vite au gré de la mondialisation. L'identité racine est d'autre part liée aux cultures ataviques. Ce type de culture fonctionne sur la base d'un mythe qui a pour objet d'établir une filiation ou une genèse. Ce dispositif s'est illustré précédemment dans le discours de l'identité nationale, avec le développement d'éléments de discours qui mis bout à bout justifient et entendent démontrer le lien organique entre le passé

9 *Ibid.*

10 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie, 2 : Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 31.

11 Édouard Glissant, *op. cit.*, p. 59.

et le présent, par conséquent la légitimation de l'identité racine « *qui exclut l'autre comme participant.* »¹² Le rhizome quant à lui s'attache aux cultures composites, où un processus de créolisation est, ou a été, à l'œuvre.

Un discours relevant du modèle de culture atavique, en conséquence de l'identité racine, était alors littéralement insoutenable « *puisque une nation qui fait appel à l'immigration prouve par cet acte même qu'elle ne peut rester sur ses seuls présupposés et frontières.* »¹³ Il s'agirait, à l'heure de la mondialisation, d'un discours anachronique. C'est le paradoxe qui sous-tend tout discours de ce genre, et qui a fait du discours de l'identité nationale un échec programmé, comme en atteste l'analyse de la phase résolutoire de l'arc rhétorique, et ce malgré les répercussions qui s'en ressentent encore aujourd'hui. Ce discours a été d'une grande violence pour ceux qu'il désignait tacitement, en les privant purement et simplement de la possibilité d'appartenir à cette identité, et sans leur offrir d'autre part un espace d'expression pour se dire. Sans discours permettant de définir qui je suis, mon existence n'a pas de consistance.

Mais au-delà de priver « l'autre » d'espaces d'expression pour se dire, un discours identitaire fondé sur le modèle culturel atavique comporte le risque d'une homogénéisation stérilisante des ensembles culturels. Ce risque réside dans la nécessité intrinsèque des identités répondant à la modalité de « racine unique » de se légitimer perpétuellement. L'identité « proclamatoire » ne peut cesser de se justifier, finalité qui résonnerait pour elle comme un manque de préservation de son absolu.

Tout dans le discours de l'identité nationale illustre tristement sa fonction fondamentale : celle de faire taire l'autre.

Leslie Sauts

UFR STC

Université Bordeaux Montaigne

leslie.sauts@hotmail.fr

Résumé

Le discours autour de la question de l'identité s'est illustré sur la scène politique entre la campagne présidentielle de 2007 et le débat national voulu par la majorité au pouvoir durant l'hiver 2009-2010. L'analyse sémiotique de ce discours, menée à l'aide de l'arc rhétorique et du carré sémiotique, permet de mettre en exergue les notions d'identité « racine unique » et de culture « atavique » observées par Édouard Glissant.

Mots-clés

Identité, représentations, sémiotique, culture atavique.

12 *Ibid.*, p. 63.

13 Guillaume le Blanc, « L'immigré est-il un extra-terrestre ? », intervention lors du Séminaire Interdisciplinaire Doctoral « Création, créolisation, créativité », Pessac, MSHA, le 28 mars 2013.

Abstract

The discourse targeting the question of identity was raised on the political scene between the presidential campaign of 2007 and the national debate required by the Majority in power during the winter 2009-2010. The semiotic analysis of that discourse, led thanks to the rhetoric arc and the semiotic square permits to underline the notion of the “unique root” identity and that of the “atavistic” culture studied by Édouard Glissant.

Keywords

Identity, Representations, Semiotic, Atavistic culture.

Le carnet de voyage, œuvre artistique transculturelle : de l'exotisme et de la créativité

Pascale Argod

L'œuvre contemporaine interculturelle inspirée du voyage (Miguel Barcelo, Thierry Soulié, Jean Pattou, Claude Lagoutte, Emmanuel Michel...) est fonction des lieux, du regard de l'artiste-voyageur et du rendu artistique qui nécessite une pratique adaptée au contexte. Au-delà de la vision particulière qu'il propose et de la connaissance qu'il apporte d'une culture, le carnet de voyage semble se caractériser par son rendu iconographique, celui d'un déplacement dans l'espace, voire d'un regard sur le voyage, défini comme un parcours initiatique vers l'Autre et vers la différence. Aussi pouvons-nous nous demander si le carnet de voyage peut être considéré comme une création esthétique pour traduire « la poétique du voyage » et s'il peut être envisagé comme l'expression des valeurs symboliques d'une civilisation. Les notions complexes qui oscillent entre l'ailleurs imaginé, projeté, fantasmé, et le déplacement physique ou le cheminement intellectuel, sont propices à la création artistique nourrie par les voyages sous toutes leurs formes. Voir par soi-même, sentir, ressentir, éprouver la réalité, l'analyser, la comparer permettent de déterminer son regard d'artiste, de découvrir son style. L'exotisme serait porteur de créativité parce que la confrontation à d'autres repères géographiques et culturels change le mode de pensée et le regard de l'artiste. Il retranscrit autant son regard bouleversé sur le monde que le changement de sa perception intérieure. La création originale par l'acte autonome ne serait-elle pas porteuse d'une idéologie nouvelle de la découverte de l'autre ? Le carnet de voyage susciterait-il la créativité pour agir et se réinventer dans le complexe ?

Le métissage artistique de l'image traduirait la vision multiple du voyage : le collage apparaît alors comme la technique la plus appropriée, une composition artistique obtenue par la juxtaposition d'éléments hétérogènes dans leur source ou leur nature. Il sert l'hybridité du carnet de voyage, produit du croisement d'éléments de genres et d'espèces différents.

Mais le carnet de voyage n'est qu'une vision de l'ailleurs et de l'errance parmi d'autres manifestations en arts plastiques ou réalisations artistiques¹.

Les cultures sont, par ailleurs, à la croisée d'une double détermination : une logique d'appartenance, qui opère sur les notions de structures et de codes, et une logique relationnelle qui renvoie à l'idée de réseau, de processus et de métissage. Le voyageur, comme le carnetiste, est au cœur de cultures et d'identités plurielles, il contribue à ce qui transforme une société fermée en société ouverte. Le carnet de voyage, en participant à l'hétérogénéité culturelle des appartenances et des groupes ethniques, est issu d'un mélange d'éléments culturels personnels et de caractères inhérents à l'autre. S'inscrit-il alors dans le concept de métissage redéfini par François Laplantine et Alexis Nouss comme la fusion ou « l'effacement des spécificités et des diversités au sein d'un ensemble » ?

Du voyage et de la créativité : « la poétique du voyage » et l'exotisme entre ailleurs imaginé, projeté et fantasmé

En voyage, l'artiste est proche de la nature qui peut être le matériau de l'œuvre : des éléments prélevés sur le terrain peuvent participer à la composition. Émotions et expressions ressenties appartiennent à l'œuvre autobiographique qu'incarne le carnet de voyage. Il s'agit en effet de créer à partir des émotions que l'on ressent et que la couleur traduit. Il y transparait les goûts et intérêts de l'auteur pour un paysage, un peuple, une culture ou une atmosphère en particulier. Le contact réel avec le vivant a été objet d'éloge de la part des peintres depuis le XVIII^e siècle. Voir par soi-même, sentir, ressentir, éprouver la réalité, l'analyser, la comparer permettent de déterminer son regard d'artiste, de découvrir son style. Ce que Marianne Roth exprime bien :

Le dialogue entre le mouvement de la main ou de la pensée et le mouvement du voyage passe par le carnet. Il en résulte une gestuelle du voyage, une gestuelle de la mobilité. La densité de cette forme de création réside dans ce paradoxe : la traduction de l'ailleurs et de ses possibilités – le champ du monde ouvert – se trouve confiée à un fragment intime et restreint. Le carnet-objet est la forme première à travers laquelle il est possible de déchiffrer le processus de créativité².

Pour saisir le temps et métamorphoser l'instant de l'esquisse (pendant le voyage), le *rough* est indispensable à la réalisation du carnet de voyage qui retrace un périple vécu. Ainsi, Marianne Roth évoque sa pratique de carnetiste en ces termes :

1 Voir Dominique Berthet, *Figures de l'errance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007.

2 Marianne Roth, *De l'ailleurs à l'œuvre*, Berne, Peter Lang, 2007, p. 121.

L'instant devient durée, la mémoire s'épaissit à partir de ces premiers signes de la main. La conceptualisation du visible, qui s'échappe par le mot ou le trait, conjure la mémoire. La décision de laisser une trace, une empreinte personnelle équivaut à cette volonté d'emprisonner la vie mais en lui laissant sa palpitation. La notation pose elle-même le problème de la dialectique du mobile et de l'immobile, de l'éphémère et du durable. Elle serre la vérité de la genèse au plus près [...]. Pourtant la conservation du fragmentaire, le goût de la collection, les notes portent en elles-mêmes l'identité de leur auteur ; elles recèlent les ramifications de l'œuvre en devenir, ses possibilités³.

Support sur lequel on est susceptible de réécrire, de modifier, d'effacer ou d'ajouter le carnet de voyage se réalise sur le terrain et parfois après le voyage en atelier. Outil de travail pour l'artiste-peintre ou illustrateur, il permet d'annoter les idées créatives, les sensations et les impressions durant le voyage, qui peuvent être retravaillées, recrées, détournées dans le but d'une autre création plastique. Ce carnet d'inspirations et d'esquisses est la mémoire d'une pensée visuelle qui évolue à partir du ressenti sur le terrain, depuis le vécu jusqu'à la réappropriation dans l'atelier. Ce palimpseste est d'ailleurs, pour Eugène Delacroix, comparable à « la planche sur laquelle écrivent les enfants à l'école au Maroc »⁴. Il permet d'initier l'artiste aux techniques picturales et de l'éduquer au rendu plastique au fil des paysages et des scènes qu'il découvre et qu'il retrace « *in vivo in situ* ». Le palimpseste est une œuvre dont l'état présent peut laisser supposer ou faire apparaître des traces de versions antérieures. Il cache les réécritures intérieures de l'artiste, confronté à l'ailleurs, mais aussi les essais et les hésitations artistiques de ses croquis pris sur le vif dans l'immédiateté. Il compile les représentations et les récits des voyageurs qui l'ont précédé et donc les imaginaires exotiques à l'œuvre. Il imprègne les représentations de l'artiste, parti sur les traces de ses lectures et de ses images mentales. Fragments de visions multiples du monde, le carnet de voyage est un éloge du nomadisme et de la création artistique à la quête d'inspiration. Aussi, le carnet de voyage permet-il de découvrir les procédés génétiques d'une œuvre picturale, la poétique d'une œuvre, donc le processus de création de l'œuvre forgée par le voyage déclencheur de la créativité depuis les Romantiques, les aquarellistes anglais (dont Turner) et les Orientalistes, férus de carnets de voyage.

L'image idéalisée du lointain a porté la découverte de l'ailleurs dans ce qu'elle comporte de fabuleux, de merveilleux, de déroutant à travers le culte du pittoresque. Le carnet de voyage peut véhiculer ces représentations et cette quête voyageuse. Aussi la notion d'exotisme semble centrale dans la représentation iconographique du carnet de voyage et conduire de « l'esthétique du divers », prôné par Victor Segalen au « regard éloigné » conseillé par Claude Lévi-Strauss mais aussi, dans la relation à l'Autre, au préjugé et au métissage de la vision cultu-

3 *Ibid.*, p. 115-116.

4 Eugène Delacroix, *Journal*, Texte établi par Paul Flat, René Piot, Paris, Plon, 1832, 1893, p. 126.

relle. Dans *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Victor Segalen (1878-1919), à partir de son expérience de la Polynésie à la quête de Paul Gauguin et du regard indigène, définit ce qu'est l'esthétique du divers et sa conception de l'exotisme. Pour lui, le voyageur doit prendre conscience et accepter qu'il est un étranger pour l'Autre qu'il rencontre : il insiste sur l'étrange et sur l'effet de surprise offerts par le spectacle du « différent »⁵, du « divers » :

L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre une subjectivité dont elle perçoit et déguste la distance⁶.

L'exotisme est d'abord une catégorie de la sensibilité qui permet de « percevoir le divers », c'est-à-dire l'art subtil d'accéder à l'autre ; à titre d'exemple, dans *Les Immémoriaux*, Victor Segalen renverse l'ethnocentrisme narratif à propos des Tahitiens qui ont perdu leur culture. Il remet en cause le récit de voyage édulcoré qui nie la force du divers et doit bannir tout procédé d'occultation. L'exotique est, pour lui, une esthétique du divers :

Je conviens de nommer « Divers » tout ce qui jusqu'à aujourd'hui fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est Autre – c'est-à-dire, dans chacun de ces mots – de mettre en valeur dominatrice la part du Divers essentiel que chacun de ces termes recèle.

Il termine l'avant-propos par : « Ceci, universel, n'est que ma vision à moi artiste : voir le monde, et puis dire sa vision du monde ». N'est-ce pas le propos du carnet de voyage ?

La recherche en anthropologie du voyage, comme la démarche ethnographique, permettent de définir les enjeux qui se nouent dans le parcours initiatique du nomadisme (au sens du « partage », du Grec « nemein ») ou du voyage⁷ ; celui-ci se définit comme « le fait d'aller dans un lieu assez éloigné de celui où l'on réside » ou « le déplacement d'une personne qui se rend en un lieu éloigné »⁸ ; c'est donc la traversée d'un espace physique qui ouvre sur la différence culturelle et sur la perception de l'Autre. Quant au nomadisme, il renvoie en philosophie, selon Gilles Deleuze, à une ouverture à la singularité et à un mouvement intellectuel libéré d'un système. Appréhender l'autre c'est aussi projeter des mythes, des idéaux, des stéréotypes, des préjugés qui sont le creuset de notre culture et donc le reflet de nous-mêmes. Le paradoxe de l'exotisme est-il de découvrir sa propre identité par le détour de la diffé-

5 Marc Gontard, *Victor Segalen, une esthétique de la différence*, Paris, L'Harmattan, 1990.

6 Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », p. 750-751.

7 Voir les définitions dans l'ouvrage de Pascale Argod, *Carnets de voyage, du livre d'artiste au journal de bord en ligne*, Clermont-Ferrand, SCEREN, CRDP d'Auvergne, coll. « Argos démarches », 2005, p. 65.

8 Sens pris en 1430 car il est assimilé auparavant au pèlerinage en 1138 et à la croisade en 1190.

rence comme si découvrir les limites de la terre renvoyait à soi ? Le voyage permettrait-il alors de mieux appréhender sa propre culture ? Qu'apporte-t-il au voyageur et à l'artiste ? En quoi le carnet de voyage serait-il le résultat d'un métissage culturel ? Comment la confrontation entre soi et l'Autre est-elle formatrice de la pensée, de la diversité, d'une compréhension de soi et de ses valeurs culturelles ? Pourquoi la rencontre de la différence culturelle est-elle source de créativité et d'inspiration, initiée depuis longtemps avec le voyage en Italie puis la vogue de l'orientalisme et le primitivisme, périodes fécondes aux origines du carnet de voyage⁹ ? Delacroix et Gauguin en sont, entre autres, les illustres artistes. Il semblerait que la définition de son genre « carnet de voyage » se détermine à partir des « visions du monde » qu'il projette, de l'exotisme à l'ethnographie. Le carnet de voyage contemporain repose sur la définition de la notion d'exotisme. Celle-ci tend-elle vers l'ethnographie ou vers l'expression artistique ? Elle serait fonction d'attitudes, de regards, de représentations portées sur l'ailleurs. Maurice Merleau-Ponty rappelle que comprendre la perception c'est se donner les moyens de comprendre le rapport dialectique entre l'homme et le monde en appréhendant son paradoxe qui fait coexister la visibilité (le monde perçu) et l'invisibilité (le pensé, l'imaginé) :

[L]a « représentation », puis le « système de représentations », constitue une rationalisation, historiquement extrêmement tardive du regard, qui consiste chez les Occidentaux, et seulement chez les Occidentaux, à valoriser la conception et l'abstraction au détriment de la sensation, la raison au détriment de la vision. Il n'empêche qu'à une époque où tout est qualifié de « représentations », surtout en sciences sociales, nous parlons de « Visions du monde » [...] de ce qu'est le regard charnel¹⁰.

En somme, au-delà du clivage entre tourisme et voyage, l'émergence du désir nomade véhiculé par le carnet de voyage repose sur l'expérience personnelle et renouvelée du voyage et de l'exotisme qui enrichit la conscience. Des facteurs anthropologiques jouent sur les visions polymorphes du voyage ; ils sont de trois registres : la confrontation de l'imaginaire et des mythes à la réalité, le style du voyage et le portrait du carnettiste voyageur. La vision du monde et de l'interculturel se déploie de l'exotisme à l'ethnographie, selon les définitions données à ces deux notions. Plus que le voyage, c'est la démarche qui est essentielle, celle que définit Rodolphe Christin, par exemple :

L'attitude voyageuse qui, toujours et à nouveau, découvre le réel, ses cultures, ses natures [...]. Le voyage tend vers l'un-divers de l'univers. Dans ce trajet œuvre une liberté d'exister, une liberté de penser, un exercice de l'éprouver et du connaître¹¹.

9 Un essai artistique aux sources de l'œuvre picturale : esquisses et inspiration « pittoresque ».

10 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

11 Rodolphe Christin, *L'imaginaire voyageur ou l'expérience exotique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2000.

Quel que soit le voyage, il est formateur, comme le préconisaient déjà Michel de Montaigne et Rabelais et comme Michel Serres le réaffirme dans le *Tiers-instruit*¹² :

Qui ne bouge n'apprend rien. Oui, pars, divise-toi en arts. [...] Tu étais unique et référé, tu vas devenir plusieurs, et parfois incohérent, comme l'univers qui, au début, éclata, dit-on, à grand bruit. Pars, et alors tout recommence, au moins ton explosion en mondes à part.

Dans le carnet de voyage, il s'agit de partager une vision polymorphe du monde à travers une diversité d'expérimentations, de pratiques et d'appropriations de l'espace (écriture, expression plastique, parcours physique). En somme, « [l]a circulation, par les frontières, les idées, les arts et les manières d'être est un formidable ressort de la créativité » (Grunzinski, 2012).

De l'hybridité de l'œuvre artistique : l'œuvre mosaïque, l'art du collage et la vision hétérogène de l'ailleurs

Œuvre mosaïque et art métis, le carnet de voyage relèverait du « reportage graphique » (ou dessiné), du support papier ou numérique, d'un médium de type « livre » ou d'un site web, d'un mélange des genres, du collage d'images, du métissage d'arts plastiques et de la rencontre de deux cultures. Image mosaïque, combinée, collée, composée de créations artistiques et de documents authentiques, trois aspects semblent caractériser le carnet de voyage :

- l'aspect esthétique et sensoriel : perception, sens, vision artistique, rendu graphique, émotions...
- l'aspect « mosaïque » : juxtaposition, combinaison, superposition, collage, art collagiste, *cut-up* ;
- l'aspect hybride : fusion ou mélange des arts, déplacement des pratiques, circulation des formes, déconstruction-reconstruction-déconstruction, transfert...

Ce genre¹³ éditorial révèle en effet des limites et des caractéristiques génériques floues puisqu'il est issu d'une hybridation, d'une circulation artistique (artialité) et médiatique (intermédialité). Sa définition contemporaine devient complexe car elle met en exergue deux notions « l'intermédialité » – transposition et circulation médiatique – et « l'interculturel » – apport culturel, métissage culturel, médiation transculturelle. La vision interculturelle à la rencontre de deux cultures, celle du voyageur et celle de l'objet (autochtone), complexifie la définition du carnet de voyage qui oscille entre regard artistique, exotisme, ethnographie et vulgarisation de l'ailleurs.

12 Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Gallimard, 1991, p. 28.

13 Pascale Argod, *Le carnet de voyage : approches historique et sémiologique*, Pessac, Université Bordeaux 3, 2009 (thèse de doctorat).

Les collages picturaux et photomontages de Brion Gysin selon la technique du « cut-up » et les *scrapbooks* de William S. Burroughs relèveraient, pour Clémentine Hougue¹⁴, d'un processus de déconstruction et de structure en rhizome définie par Gilles Deleuze¹⁵. À partir du Dadaïsme, la pratique du collage, l'art du collagisme et l'esthétique collagiste¹⁶ se sont répandus dans tous les arts au XX^e siècle¹⁷ et ont favorisé un métissage de l'art à partir du processus de déconstruction et de reconstruction défini par Jean-Marc Lachaud. Le collage de matériaux crée un choc visuel, esthétique et culturel, qui nourrit l'œuvre et l'inscrit dans un « art métis » selon François Laplantine :

L'objectif est double : reflet de la réalité ambiante (par l'utilisation de matériaux préexistants) et création d'une nouvelle réalité (par le choc du rapprochement). La beauté surgit, comme fulgurance, à partir du réel et non en référence à un quelconque idéal. L'œuvre d'art, dès lors, ne répond pas à une intention de signification de l'artiste mais s'ouvre à toutes les interprétations possibles chez le spectateur.¹⁸

Hybridation, métissage, mélange des arts sont trois termes qui renvoient aux croisements des arts, à leur interaction, aux rencontres, aux dialogues, aux emprunts, aux connexions qui renouvellent les pratiques, étendent l'art à de nouveaux horizons et élaborent des sens nouveaux. Les réalisations hybrides qu'offre l'art contemporain ouvrent sur des domaines à priori étrangers au champ artistique. L'ouvrage *Vers une esthétique du métissage* dirigé par Dominique Berthet pose les problématiques transférables au carnet de voyage : « Hybridation, métissage, mélange des arts », « L'ailleurs » et « Le Fragment ». En fait, l'hybridation en art soulève une problématique essentielle : l'idée esthétique résiste-t-elle à l'existence de formes hétérogènes ? Peut-on alors parler d'art en terme d'unité ?

L'hétérogénéité serait inhérente aux rapports entre art et pratiques d'œuvres, comme l'essence protéiforme.

Il nous dit non pas que l'art prend fin dans les formes extrêmes d'hybridité, mais que l'hybride touche, comme phénomène singulier et remarquable, à l'essence des œuvres. De même qu'il n'est pas d'hybridité qui n'ait retenu l'attention des artistes, il n'est pas d'œuvre qui ne s'avère hybride ; c'est à cette

14 Clémentine Hougue, « Le cut-up : *ut pictura poesis* au pied de la lettre », in *Trans*, n° 2, juin 2006 : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article108>, mis en ligne le 31 décembre 2006.

15 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie, volume 2, Mille plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

16 L'image médiatique ou détournée vers une juxtaposition d'images composites, mélangées, hétérogènes de l'art contemporain depuis le Pop-Art.

17 Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX^e siècle », in *Socio-anthropologie*, n° 8, 2000, mis en ligne le 15 janvier 2003 : <http://socio-anthropologie.revues.org/index120.html>.

18 François Laplantine, Alexis Nouss, *Le métissage : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Téraèdre, 2009, p. 93-94.

hypothèse, qui résonne à la fois dans une ontologie de l'art et dans l'histoire des arts même, que nous conduisait l'ellipse finale du parcours¹⁹.

Pierre Sorlin explique dans une contribution à l'ouvrage *L'art et l'hybride* que *Les leçons sur l'esthétique* d'Hegel expriment l'idée d'hétérogénéité : « De bigarré à disparate, de composite à impur, d'hétérogène à hybride, Hegel avait à sa disposition un très large vocabulaire mais il ne s'est servi que d'un terme, die Zufälligkeit, le contingent, l'accidentel »²⁰. Jean-Michel Rey évoque *La théorie esthétique* d'Adorno :

On serait conduit à parler dans cette optique de mouvements d'excès, de mouvements incessants de débordement, par rapport à ce qui est supposé délimiter une pratique – et une pratique qui se donnait, le plus souvent, on le sait (même si on l'oublie parfois), avant tout comme expérimentale²¹.

L'hybride est un principe formel qui définit ce qui est composé de deux éléments de natures différentes anormalement réunis. Il a pour conséquence le mélange et le composite, donc l'hétérogène. Tiphaine Samoyaut définit ainsi la distinction entre hybridité et hétérogénéité :

La première émane d'une forme issue de plusieurs types d'interactions, d'un rapport constant et assumé à l'altérité, tandis que la seconde présente l'avantage de la dynamique en étant un principe actif vers la forme. La distinction révèle, me semble-t-il, quelque chose de notre place dans le langage et l'hybride peut signaler le cadre de cette place tandis que l'hétérogène peut apparaître comme sa conséquence poétique, son principe d'expression²².

Le métissage artistique serait issu d'un processus de déconstruction et de reconstruction créant ainsi des œuvres-mosaïques et composites de matériaux variés, selon Jean-Marc Lachaud²³. L'ouvrage *L'œuvre en morceaux : esthétiques de la mosaïque* propose une réflexion esthétique de l'artefact artistique séculaire à l'œuvre dans de nombreuses productions. Selon Lucien Dällenbach dans l'ouvrage *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, cette figure a pour caractéristique principale de comporter « deux pôles en tension : a) celui de l'unité de l'ensemble, b) celui de la discontinuité de ses composants [...] Par conséquent, toute mosaïque constitue une formation de compromis singularisée à chaque fois par la manière dont elle gère son opposition interne »²⁴. Selon lui, la mosaïque, au sens propre, met l'accent sur « l'unité de l'ensemble » et « l'homogénéité des constituants (plus ou moins) disconti-

19 Christian Doumet, Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars *et al.*, *L'art et l'hybride*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadres », 2001, « Avant-propos », p. 7-8.

20 Pierre Sorlin, « Histoire de l'art, pensée de l'art », in *ibid.*, p. 153.

21 Jean-Michel Rey, « Questions d'esthétique », in *ibid.*, p. 192-193.

22 Tiphaine Samoyaut, « L'hybride et l'hétérogène », in *ibid.*, p. 175.

23 Art. cit.

24 Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2001, p. 40-41.

nus », tandis que la mosaïque, au sens figuré (la figure « mosaïque »), exalte la discontinuité et l'hétérogénéité des éléments²⁵.

L'esthétique de la forme mosaïque est tiraillée entre l'homogénéité idéale de l'œuvre considérée comme un ensemble et la singularité des fragments qui la constituent. L'œuvre serait « manifestement » hétérogène²⁶. Elle recouvre en effet trois aspects auxquels le carnet de voyage, dans son hybridité et dans son intermédialité, peut se référer :

- L'utilisation de plusieurs « arts » ou médiums sensoriels par une même manifestation : par exemple les carnets de voyage qui mixent photographie et arts graphiques ou poésie et peinture, film et arts graphiques...
- L'imitation feinte d'un art par un autre, à l'intérieur d'un autre : pour exemples le carnet de voyage fictif de type « dessin animé » comme *Persépolis* de Marjane Satrapi, adapté au cinéma par Vincent Paronnaud ou les albums d'Hugo Pratt, adaptés au cinéma, en 2000 et 2002 : *Corto Maltese en Sibérie* et *Corto Maltese, la cour secrète des Arcanes*.
- L'intention protéiforme de l'artiste ou l'utilisation multipolaire qui est faite de son œuvre : pour exemples, les albums d'Hugo Pratt vers l'exposition des *Périples imaginaires* à Sienna, *L'Odysée sibérienne* de Nicolas Vannier qui se décline sous toutes les formes, François Schuitten, Benoit Peeters et Bruno Letort et leur « opéra pictural » qui est une scénographie de leurs albums de bande dessinée.

L'hybridation est « un processus décisif dans le champ des arts plastiques » comme le souligne Emmanuel Molinet²⁷ qui permet de penser la modernité et d'appréhender les usages de l'hybride. Nous pourrions ainsi ajouter un quatrième aspect : l'invention d'un nouveau regard suite au dépassement de l'hétérogénéité de l'œuvre pour créer une œuvre hybride nouvelle qui renouvelle le médium : pour exemples, la série intitulée *L'aventurière* propose un nouveau genre audio-visuel, la « fiction documentaire animée » de l'auteur Alain Wieder, du réalisateur Jean-Claude Guidicelli et de l'illustrateur Luc Desportes, comme le carnet de voyage cinématographique.

25 Marc-Emmanuel Mélon, « Mosaïque numérique et esthétique de la mondialisation », in *op. cit.*, p. 111.

26 Béatrice Bloch, « L'œuvre manifestement hétérogène ? : propositions pour un débat », in *ibid.*, p. 173-174.

27 Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », in *Le Portique*, n° 2, 2006 : <http://leportique.revues.org/851>, mis en ligne le 22 décembre 2006.

Du métissage culturel au transculturel : le pont entre deux cultures et l'éloge d'une culture nomade

Les carnets de voyage sur le modèle des récits de voyage témoignent d'une perception et d'une vision de l'ailleurs qui est retranscrite à travers le filtre de la culture du voyageur. Aussi la vision culturelle que l'artiste a de l'autre est-elle variable selon le type de voyage, le contexte de création ou la culture de l'auteur. Comme nous avons pu nous en rendre compte, le profil de l'artiste²⁸ (formation artistique) autant que celui du voyageur (selon le type de voyage vécu) jouent sur le regard projeté sur l'ailleurs et sur autrui. Certains carnettistes ont une démarche d'anthropologue, voire d'ethnologue comme Gauguin, d'autres une démarche d'artiste tournée vers l'exotisme et certains, un regard de journalistes imprégné par le réel. Quels sont les critères qui caractérisent alors la vision du carnettiste sur l'ailleurs ? L'apport culturel du carnet de voyage oscille-t-il vers l'ethnographie ou vers l'exotisme ? Peut-on parler d'un objet de métissage entre deux cultures, le regard de l'artiste à la rencontre de la culture de l'autre ?

Le carnet de voyage pourrait être le reflet de l'expérience de l'étrangeté, de l'altérité, mais aussi de « l'entre-deux » et de « l'autre en relations »²⁹. Il peut proposer plusieurs représentations : des idées reçues et des stéréotypes sur l'Autre à l'exemple du « paradis polynésien » évoqué par Laurent Gervereau, une représentation projetée selon François Laplantine, qui peut tendre vers le métissage culturel et amener vers le « transculturel ». La représentation de l'Autre³⁰, considéré comme « l'étranger étrange »³¹, a été sujette à préjugé dans l'imaginaire collectif, a développé des stéréotypes négatifs, a suscité une vision déformée de la réalité, dès l'Antiquité, chez Hérodote, à propos des Égyptiens, et a été dénoncée par Montesquieu dans *Les lettres persanes*, comme le rappelle Katerina Stenou dans son enquête historique iconographiée des mythes de l'exclusion *Images de l'Autre : la différence du mythe au préjugé*³². Stéréotypes et clichés accompagnent souvent, en effet, les relations de voyage : les stéréotypes³³, raccourcis cognitifs à partir de schèmes perceptifs qui « tendent à réduire la diversité des situations sociales ou culturelles à quelques dimensions,

28 Voir dans la thèse de doctorat de Pascale Argod citée : partie 2 en 3.2.2.

29 Paul Carmignani (éd.), *Bouleversants voyages : itinéraires et transformations*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000, p. 12.

30 Yves Le Fur, « Figure de l'Autre », in Laurent Gervereau (éd.), *Dictionnaire mondial de l'image*, Nouveau monde Éditions, 2006, p. 101-104.

31 Voir *Le barbare, l'étranger : images de l'autre : Actes du colloque organisé par le CERHI (Saint-Étienne, 14 et 15 mai 2004)*, Saint-Étienne, PU Saint-Étienne, coll. « Cehri », 2005. *L'étranger étranger : « d'un regard l'autre »* : exposition au musée du quai Branly, 18 septembre 2006-21 janvier 2007.

32 Katerina Stenou, *Images de l'autre. La différence : du mythe au préjugé*, Paris, Seuil, 1998.

33 Qui désigne un moulage de plomb destiné à la réalisation d'un cliché. Ce terme fut appliqué en 1922 par le journaliste américain Walter Lippmann, afin de décrire métaphoriquement des opinions toutes faites et des images élaborées de manière stéréotypée.

plus prégnantes dans l'esprit du sujet qui les expriment »³⁴ ; le cliché³⁵, qui est, au sens figuré, fondé sur des idées de fixation, d'impression, de répétition, de multiplication et de simplification, en est une expression. La photographie a servi à la fin du XIX^e siècle³⁶ la diffusion du cliché ethno-anthropologique et les « scènes de genre »³⁷. Comme « toute image métisse donne à penser »³⁸, il serait pertinent de déterminer pour le carnet de voyage ce qui relève de la connotation, des mythes ou des *topoi* de l'orientalisme ou de l'exotisme.

Pour François Laplantine et Alexis Nouss, le métissage apparaît comme une culture qui dessine une troisième voie entre l'homogène et l'hétérogène, entre la fusion et la fragmentation, entre l'intégration totale et le repli communautaire. La pensée du métissage nécessiterait une expérience individuelle de la désappropriation et une reconnaissance de l'altérité en soi afin de « voir le monde comme métis et le métissage comme un monde »³⁹. La rencontre de cultures différentes peut mener à deux conséquences : l'acculturation dont Roger Bastide analyse le processus dans ses cours et écrits diffusés de 1950 à 1965⁴⁰ et la créativité dans l'espace et dans le temps. Le carnet de voyage en serait un objet de recherche fécond. De nouvelles expressions artistiques naissent comme les étudient Roselyne de Villanova, Geneviève Vermès : architecture hybride, métissage littéraire, musique créole...⁴¹ Le concept de métissage est redéfini par François Laplantine et Alexis Nouss dans leur dernier essai⁴² non seulement dans ses dimensions biologiques mais aussi historique, culturelle et linguistique : ils définissent le métissage comme la fusion, l'effacement des spécificités et des diversités au sein d'un ensemble.

Or le métissage contredit précisément la polarité homogène / hétérogène. Il s'offre comme une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes gardent leur intégrité⁴³.

34 Gilles Ferréol, Guy Jucquois (éd.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris, Armand Colin, 2003, « Stéréotype », p. 330.

35 Margarida de Souza-Neves, Maria Inez Turazzi, « Cliché : stéréotype-villes », in *op. cit.*, p. 229-233.

36 Stéphane Martin, *D'un regard l'autre, photographie du XIX^e siècle*, Paris, Actes Sud/Musée du Quai Branly, coll. « Beaux Livres », 2006.

37 Roland Bonaparte, « Ethnologie et anthropologie », in *Trésors photographiques de la société de Géographie*, Paris, BNF, Série « Peaux-rouges », p. 14. _

38 Serge Gruzinski, « Métisse : image », in *op. cit.*, p. 673.

39 François Laplantine, Alexis Nouss, *Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Paris, J.-J. Pauvert, 1997.

40 Roger Bastide, *Le prochain et le lointain*, Paris, L'Harmattan, 2001.

41 Roselyne de Villanova, Geneviève Vermès (éd.), *Le métissage interculturel : créativité dans les relations inégalitaires*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces interculturels », 2005.

42 *Op. cit.*

43 *Idem*, p. 8.

Par ailleurs, Philippe Chanson (2011) démontre que la métaphore est « l'outil d'une connaissance suggestive et non figée du penser métis : celle du divers, du bricolage, de la mosaïque, du rhizome, du désordre, de la narration, de l'ajout, du mélange, du branchement, de l'oscillation » selon les dix penseurs du métissage étudiés (Victor Segalen, Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Georges Balandier, Paul Ricoeur, Paul Depestre, Serge Gruzinski, Jean-Loup Amselle, François Laplantine et Alexis Nossu).

Aussi le carnet de voyage serait-il une médiation transculturelle, celle-ci dépassant la notion d'identités culturelles plurielles pour tendre vers ce qui est commun à toutes les cultures qui les traverse, « en matière d'information ce qui transcende les frontières » selon Thierry Lancien⁴⁴. Le carnet de voyage semblerait faire l'éloge d'une culture nomade à la recherche de l'autre, une culture revendiquant tous les métissages et tous les héritages, relevant d'une citoyenneté dite mondiale ou multiculturelle qui illustre une pluri-appartenance, une contemporanéité culturelle caractérisant flux et mobilités, définie lors du colloque « Diversité culturelle et transculture ou ViceVersa – Qu'est-ce que la transculture aujourd'hui ? »⁴⁵ et lancée par le magazine « ViceVersa »⁴⁶, paru de 1983 à 1997.

Ainsi, de l'ethnographie au monde contemporain, l'anthropologie s'ouvre à la question du rapport à l'image et à l'altérité à travers les médias ; aussi Marc Augé interroge-t-il les relations entre anthropologie et médias dans l'entretien intitulé « Le rivage des images » : « Il ne faut pas interroger différemment les médias, il ne faut pas les regarder comme un récit de réalité mais comme un lieu de passage entre des récits de faits et des récits de fiction »⁴⁷, réflexion dont découle l'importance d'une lecture anthropologique de l'image en SIC. L'ethnologue Jean Malaurie l'utilise avec cette fonction dans ses carnets, pour faciliter la communication avec les Inuits. L'image révèle l'intime et l'indicible et constitue ainsi un support qui, par sa suggestion, permet de délier la parole. Le dessin ou le croquis sont aussi convaincants, et même peut-être davantage car, du fait de la simplification des traits et du rendu qui va à l'essentiel, la

44 Thierry Lancien, « Réception télévisée et compréhension interculturelle », in Isabelle Durosseau (éd.), *Réception de la télévision. Actes du Colloque 24-25 avril 1998*, Copenhague, Institut français de Copenhague, 1998.

45 Colloque du 28 février 2007 au 2 mars 2007 à l'université Concordia et qui fait suite aux activités de recherches de l'hiver 2006 de l'université d'Ottawa au Canada : <http://www.sciences-sociales.uottawa.ca/transferts/pdf/transculture.pdf>. Voir aussi Fulvio Caccia, « Diversité culturelle et transculture ou ViceVersa », mis en ligne le 1^{er} mars 2007 : <http://www.vigile.net/Diversite-culturelle-et>.

46 Le projet transculturel de ViceVersa, Actes du séminaire international du CISQ à Rome, 25 novembre 2005 : <http://books.google.fr/books?id=i6d69KAekzIC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>, mis en ligne le 1^{er} mars 2007.

47 Frédéric Lambert, Jocelyne Arquembourg, « Le rivage des images : entretien avec Marc Augé », in *Médiamorphoses*, n° 14, septembre 2005.

part de subjectivité projetée est plus grande. Aussi ce pont entre deux cultures serait-il à valoriser car, selon la réflexion de Michel Serres, « (...), sans pont donc, pas de chemin ; entendez par là de connexion d'un point, tel, à un autre, tout autre ; Sans pont donc, pas de méthode ; entendez par elle, un chemin du même à l'autre (...) »⁴⁸.

En conclusion, l'hybridité de l'œuvre artistique « carnet de voyage » semble nourrie de la vision hétérogène de l'ailleurs parfois porteuse d'un métissage créatif et culturel qui fait l'éloge d'une culture nomade et d'un enjeu transculturel. De plus, le voyage et la démarche artistique sembleraient portés par le même processus initiatique et génétique proche de la poétique d'une œuvre. Dans sa constitution, l'œuvre suppose les mêmes passages. Aussi le voyage pourrait-il s'envisager comme œuvre d'art : il est une expérience de l'altérité qui suscite une transformation de l'être et l'émotion signe cette métamorphose. Elle induit une mobilité de l'individu pris dans un processus et non assujéti à son origine. Aussi le voyage peut-il être considéré comme une intensification de l'existence, selon Michel Maffesoli :

Ne l'oublions pas, le terme même d'existence (ek-sistence) évoque le mouvement, la coupure, le départ, le lointain. Exister, c'est sortir de soi, c'est s'ouvrir à l'autre, fût-ce d'une manière transgressive⁴⁹.

Le carnet de voyage sans frontières⁵⁰ est non seulement un *intermédia* de libre expression mais aussi un passeport vers l'Autre et un pont entre deux espaces afin d'élargir la pensée. Nourri de cet élan, il est devenu un médium de formation universitaire dans les universités de Bordeaux et de Clermont-Ferrand, notamment dans le cadre de la mobilité internationale des étudiants : le *Prix universitaire international du carnet de voyage*⁵¹ sera en effet remis au 14^e *Rendez-vous du carnet de voyage de Clermont-Ferrand*.

Pascale Argod

PRCE (Université de Bordeaux)

Membre associée de l'EA 4426 MICA

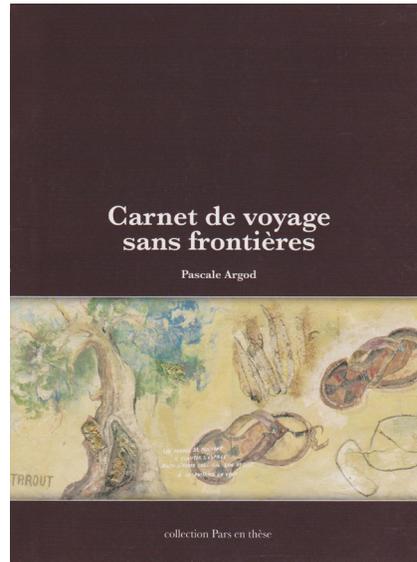
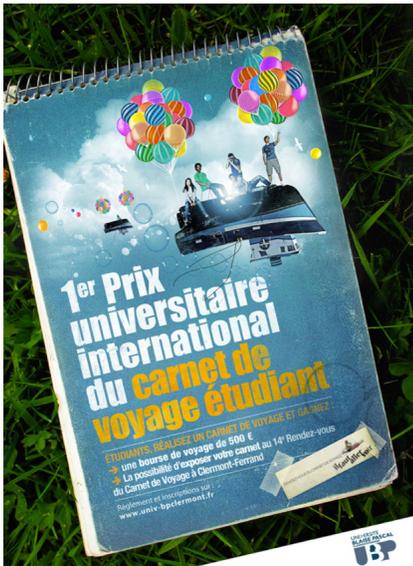
pascale.argod@u-bordeaux.fr

48 Michel Serres, *L'art des ponts : homo pontifex*, Paris, Le Pommier, 2006.

49 Michel Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, LGF, coll. « Le livre de Poche/Biblio Essais », 1997, n° 42/55, p. 28.

50 Pascale Argod, *Carnet de voyage sans frontières*, Clermont-Ferrand, Reflets d'Ailleurs, coll. « Pars en thèse », 2009.

51 <http://www.rendezvous-carnetdevoyage.com/page-prix-du-carnet-de-voyage-etudiant>
<http://www.univ-bpclermont.fr/article2084.html>



Résumé

L'exotisme serait porteur de créativité parce que la confrontation à d'autres repères géographiques et culturels change le mode de pensée et le regard de l'artiste. Or le carnet de voyage est une création originale, parfois métissée afin de traduire la vision multiple du voyage et l'hybridité du carnet de voyage. En participant à l'hétérogénéité culturelle des appartenances et des groupes ethniques, il serait issu d'un mélange d'éléments culturels personnels et de caractères inhérents à l'Autre.

Mots clés

Images, créativité, métissage, exotisme, voyage, carnet de voyage.

Abstract

The exotic would be a carrier of creativity because the confrontation with other geographic and cultural landmarks change the way of thinking and the eyes of the artist. The travel reporting or the travelogue is also an original creation, sometimes mixed to translate the vision of multiple trip and the hybridity travel sketchbook as creativity. By participating in the cultural diversity of affiliations and ethnic groups, it would be from a mixture of cultural and personal factors specific to the Other aspects.

Keywords

Images, Creativity, Metissage, Exotism, Travel, Travel Reporting.

Imaginaires de la créolisation et du métissage dans les séries télévisées européennes

Entre jeunesses perdues et jeunesse retrouvée

Julie Laffont

À travers nos travaux sur les *représentations* de la *diversité* dans les *imaginaires médiatiques*, nous prenons pour terrain d'étude le *récit*, plus particulièrement les *fictions télévisuelles sérielles* et les *personnages* qui y évoluent. En effet, les séries télévisées sont autant pour nous des grilles de lectures que des vecteurs des *imaginaires collectifs*, des *représentations sociales*, des *normes* et donc des *stéréotypes*. Nous les considérons dans ce cadre comme des objets *médiaculturels*¹ potentiellement créateurs d'*intégration*, ou au contraire de *rejet social*, selon que les personnages qui les peuplent renforcent, contournent ou dénoncent les *stéréotypes*² qui ont cours dans les sociétés où elles voient le jour.

Nous travaillons ainsi sur un triptyque : personnages³ et représentations médiatiques ; représentations sociales et stéréotypes ; imaginaires nationaux et occidentaux⁴. La notion de *personnage* est nécessairement centrale dans notre méthodologie de travail, puisque que c'est en lui que s'incarnent ou non les *stéréotypes* ainsi projetés par les créateurs d'une série. Puis, c'est sur sa *carac-*

1 *I.e.* à la fois médiatiques et culturels. Éric Maigret et Éric Macé, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin et INA, coll. « Médiacultures », 2005 ; Édgar Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Armand Colin et INA, 2008.

2 Éric Macé, « Entre visibilité médiatique et reconnaissance politique : trois modèles de représentation des minorités visibles », in *Médiamorphoses*, n° 17, Paris, 2006, p. 114-118 ; Éric Macé, « Postcolonialité et francité dans les imaginaires télévisuels de la Nation », in Nicolas Bancel, Florence Bernault, Pascal Blanchard *et al.* (éd.), *Ruptures postcoloniales. Les nouveaux visages de la société française*, Paris, La Découverte, 2010, p. 391-402 ; Marie-France Malonga, « La représentation des minorités noires dans les séries télévisées françaises : entre construction et maintien des frontières ethniques », in Isabelle Rigoni, *Qui a peur de la télévision en couleurs ?*, Paris, Montreuil, Aux lieux d'être, 2007, p. 221-239.

3 Pierre Glaudes, Yves Reuter, *Le Personnage*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998 ; Sarah Sepulcre, « Le Personnage en série », in Sarah Sepulcre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 107-150.

4 Bénédicte Anderson, *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, 2002 ; Édgar Morin, *L'esprit du temps*, *op. cit.*

*térisation*⁵, son rôle⁶ dans l'action et son *parcours*⁷ que s'appuie le phénomène *cathartique*⁸ ressenti par le spectateur.

Après nous être interrogée sur les questions de *créolisation*, de *métissage*, puis de *fiction*, nous conduirons notre analyse sur la base d'un corpus de protagonistes *métis*, issus de trois programmes destinés à la jeunesse : deux séries françaises, « Léa Parker » et « Foudre », ainsi que la série britannique « Skins ». Ces trois émissions ouvriront trois pistes pour appréhender l'*imaginaire contemporain du métissage*.

Une conception globale du monde et de son histoire

Notre monde contemporain fut modelé par les migrations et les échanges divers, hérités de l'émergence du capitalisme marchand d'une part, du développement des différents moyens de communication et de circulation de l'information d'autre part. Les imaginaires du « Nous » et de « l'Autre », la construction des *identités individuelles* ou *collectives*, les conceptions de l'*altérité*, ne peuvent se penser hors d'une histoire où l'esclavage et la colonisation tiennent une grande place, à la fois sociopolitique et symbolique. Ajoutons à cette rapide mise en contexte le développement des nouveaux moyens de communication et de diffusion. Même si un certain nombre de « fractures » subsiste, en termes d'équipement et d'usages, on ne peut penser notre époque sans prendre en compte l'apparition de nouveaux centres de diffusion de la culture et de l'information⁹, tels que l'Asie du Sud-Est, l'Amérique du Sud, l'Inde ou le Moyen-Orient. Penser alors les mutations du monde en termes de *créolisation* ou de *métissage* nous semble donc à la fois précieux et opérant.

Le Séminaire Interdisciplinaire des Doctorants qui nous fut proposé cette année prenait comme un de ces trois piliers de réflexion le terme de « *créolisation* ». Nous nous sommes toutefois octroyé le droit d'opérer un rapprochement avec celui de « *métissage* ». En effet, « *créolisation* » et « *métissage* » sont

5 En écriture scénaristique, la « caractérisation » d'un personnage, désigne l'ensemble des informations permettant de lui donner vie : biographie, entourage, façon de parler, d'agir, de se vêtir, habitudes, idéaux, goûts, qualités et défauts, etc.

6 Il faut comprendre ici la place occupée par le personnage dans l'action, s'il la crée ou la subit, s'il l'influence positivement ou négativement, s'il s'agit d'un personnage central ou secondaire.

7 Nous entendons par là, l'évolution, ou l'absence d'évolution, de la biographie, du caractère, de la caractérisation et/ou du rôle du personnage au fil des épisodes.

8 Nous employons le terme de « *catharsis* » pour désigner le processus par lequel le spectacle des aventures du personnage permet entre autres au spectateur de vivre par procuration – parfois de s'en purger ainsi – ses peurs ou de ses fantasmes. Nous précisons ainsi, notamment, le concept aristotélicien. Voir Aristote, *Poétique*, chapitre VI.

9 Daya Kishan Thussu, *Media on the Move: Global Flow and Contra-flow*, London, Routledge, 2006 ; Benedict Anderson, *Les bannières de la révolte. Anarchisme, littérature et imaginaire anti-colonial. La naissance d'une autre mondialisation*, Paris, La Découverte, 2009.

deux concepts « cousins », sans pour autant appartenir à la même « famille » paradigmatique. Nous considérons ici la *créolisation* comme un processus et le *métissage*, dans son acception la plus large, comme son résultat.

C'est dans les Caraïbes qu'émergèrent un grand nombre de courants de pensées, politiques, artistiques ou contestataires, qui utilisèrent l'idée du métissage comme outil de lutte et de revendication identitaire¹⁰. Le terme de *créolisation* renvoie dans l'histoire des idées à ceux précédents de *créolité*¹¹ et d'*antillanité*¹², mais surtout aux textes de l'écrivain martiniquais Édouard Glissant, pour qui ce concept dépasse ceux de *mondialisation*, *globalisation*, *multiculturalisme* ou *cosmopolitarisme*, pour faire référence à un processus permanent ainsi qu'aux transformations culturelles engendrées par la mondialisation¹³. Le contexte pour grande part postcolonial d'émergence de cette pensée nous permet donc le rapprochement que nous opérons avec une réflexion en termes de *métissage*¹⁴.

Créolisation, métissage et multiculturalisme

On pourrait donner une première définition du « *multiculturalisme* » comme *coexistence de différentes cultures* au sein d'une même nation, comprenant les phénomènes d'influences mutuelles et donc de ce qui est communément appelé « métissage culturel ». Réapparaissant régulièrement dans les médias et les discours publics, le mot « métissage » a pu recouvrir, au cours des deux dernières décennies, des réalités hétérogènes, associé tantôt à l'idée d'enrichissement mutuel dans le cadre d'échanges interculturels, tantôt à une sorte d'éthique humaniste, en tant que symbole d'un *avenir post-raciste fantasmé*. Dans les faits, l'histoire de l'homme est celle d'un *métissage permanent*, mais aussi de *rapports sociaux inégaux*, où les *modèles* se multiplient, déplaçant parfois les frontières des *normes*, mais où elles conservent néanmoins leur *poids hégémonique*.¹⁵

Pour les cas qui nous intéressent ici, nous considérons d'une part l'*universaliste républicain* français, qui réfute toutes différences entre citoyens, courant le risque paradoxal de stigmatiser les personnes sortant d'une certaine *norme sociale* imaginée, d'autre part le *multiculturalisme* britannique qui reconnaît traditionnellement la communauté nationale comme composée de divers groupes sociaux, qu'ils soient régionaux ou issus de l'immigration.

10 Anaïs Favre, *Métis, métisse, métissage. De quoi parle-t-on ?*, Paris, Afromundi, 2010.

11 Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1993.

12 Concept précédemment développé par Édouard Glissant.

13 Édouard Glissant, *Tout-monde*, Paris, Folio, 2011.

14 François Laplantine et Alexis Nouss, *Le métissage*, Paris, Tétraèdre, 2011.

15 Anaïs Favre, *Métis, métisse, métissage. De quoi parle-t-on ?*, op. cit.

En France, les déclarations de 2005 du Président Chirac concernant « l'échec du modèle d'intégration » à la française, puis en Grande-Bretagne, celles de David Cameron sur « l'échec du multiculturalisme », furent les premiers signes d'une prise de conscience politique plus générale sur les failles de ces deux conceptions du « vivre ensemble ». Au-delà et « en deçà » du politique, ce sont les *imaginaires nationaux et occidentaux* qui cherchent à (re)penser leur condition postcoloniale¹⁶, les « frontières » entre *identité* et *altérité*, entre « Nous » et les « Autres ».

Quelques remarques sur l'importance heuristique de la fiction télévisée sérielle

« La première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le "divers" du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive. [...] Pourquoi les peuples ont-ils inventé tant d'histoires apparemment étranges et compliquées ? [...] Ne doit-on pas [...] reconnaître à la narration [...] une force illocutionnaire et [...] une force référentielle originales ? »¹⁷

Comme nous le disions plus haut, parce que les *imaginaires télévisuels* communiquent des *normes* et des *représentations sociales* à partir desquelles ils ont en grande partie été modelés, ils constituent le terrain idéal pour observer les *stéréotypes*. Dans ce cadre, la télévision, en tant que média phare de nos sociétés « occidentalisées »¹⁸ contemporaines, doit faire l'objet d'une attention particulière.

La *fiction*, quant à elle, ayant avant tout pour convention d'être *vraisemblable* plutôt que pur « reflet » d'une réalité, est un outil essentiel pour déchiffrer les *imaginaires* d'une nation ou d'une époque¹⁹. En outre, nous considérons la fiction comme potentiellement *pédagogique* et créatrice de *lien social*, pouvant offrir un sentiment de *représentation* et d'*appartenance*.

16 Marie-France Malonga, « Les minorités à la conquête du petit écran », in *Médiamorphoses*, n° 17, Paris, 2006, p. 48-51 ; Anna Eriksen Terzian, « La représentation des minorités à la télévision française. Un état des lieux », in Isabelle Rigoni (éd.), *Qui a peur de la télévision en couleurs ?*, op. cit., p. 209-220 ; Mukyi Jain Campion, « Diversité culturelle dans l'audiovisuel britannique. État des lieux et perspectives en 2008 », in Claire Frachon et Virginie Sasoou (éd.), *Médias et diversité, de la visibilité aux contenus. États des lieux en France, au Royaume-Uni, en Allemagne et aux États-Unis*, Paris, Institut Panos et Karthala, 2008, p. 108-115.

17 Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 222-224.

18 Par l'emploi du terme « occidentalisées » plutôt « qu'occidentales » nous voulons traduire l'idée que des phénomènes similaires se produisent dans les pays considérés comme des « puissances émergentes », telles qu'il peut y en avoir une fois de plus en Asie du Sud-Est ou en Amérique du Sud.

19 Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999 ; Jean-Pierre Esquenazi, « Séries télévisées et "réalités" : les imaginaires sériels à la poursuite du réel », in Sarah Sepulchre (éd.), *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 193-212.

« Le récit et ses personnages sont des catégories fondamentales de saisie du réel. Ce sont eux qui permettent d'organiser et de comprendre le vécu, de se construire comme individu et comme sujet social : ils offrent *un cadre d'élaboration et de compréhension du monde et de soi.* »²⁰

Des quelques remarques qui précèdent, il est aisé de concevoir notre intérêt pour la *fiction télévisée*. De plus, la *narration sérielle*, s'appuyant sur le récit long et la répétition, est un lieu privilégié de production et de reproduction des imaginaires. *L'univers*, la société représentée et les *personnages* ont dans les séries davantage d'espace pour se développer. L'addiction et surtout l'*identification* du public y sont donc également beaucoup plus importantes.

La fiction télévisée revêt également une importance capitale si l'on considère le poids actuel des séries dans l'*espace public* « occidentalisé », en particulier si l'on s'intéresse aux *modèles d'identification* proposés à leurs consommateurs. Il nous semble en effet essentiel de nous enquérir de l'identité des héros, des *modèles* de conduites et des *normes* qui peuplent aujourd'hui nos écrans et donc nos *imaginaires collectifs*.

Trois imaginaires du métissage

Les romans et récits de voyage cristallisèrent dans leur histoire tous les mythes liés à la colonisation et aux populations concernées, offrant une galerie de personnages le plus souvent stéréotypés, garants d'aventures et d'exotisme. Né d'une union à la fois prohibée et désapprouvée, le Métis, ou « Mulâtre »²¹, était perçu comme dual et ainsi longtemps accusé de duplicité²². Dangereux et de moralité douteuse, il était à la fois présenté comme naïf et enfantin, mais aussi terriblement séducteur et d'une sexualité exubérante. La femme métisse pouvait être méchante, manipulatrice et ingrate, voire diabolique. Enfin, le Métis cherchait à « imiter » l'occidental, pour tendre ainsi vers la « civilisation ». En littérature, il fut longtemps l'instrument commode pour nombre d'écrivains cherchant à glorifier la colonisation, tout en mettant en garde contre des alliances « contre-nature »²³.

Dans le même temps, les « Mulâtresses » que de nombreux peintres du XXI^e siècle prirent comme modèles, étaient généralement enfermées soit dans le misérabilisme, soit dans un érotisme suggéré et la couleur cuivrée de leur peau visait le plus souvent à contraster avec la blancheur des autres personnages²⁴.

20 Jérôme Seymour Bruner, ... *Car la nature donne forme à l'esprit. De la révolution cognitive à la psychologie culturelle*, Paris, Eshel, 1991, cité et paraphrasé, in Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Le Personnage*, op. cit., p. 99.

21 Il est tristement significatif de noter ici que ce terme, de source portugaise, désignait originellement un équidé né de l'accouplement entre un âne et un cheval.

22 Nelly Schmidt, *Histoire du métissage*, Paris, La Martinière, 2003.

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

Nous allons donc mener notre réflexion à partir de notre petit corpus de protagonistes métis, issus des séries jeunesse « *Léa Parker* », « *Foudre* » et « *Skins* ». L'histoire de Léa, au-delà des intrigues policières, est celle de la découverte de son véritable père. Alice, dans « *Foudre* », oscille entre ses origines française et canaque. Les différents protagonistes de « *Skins* », quant à eux, sont autant de propositions de gestion des identités multiples. Ces séries ouvrent ainsi trois portes distinctes sur l'*imaginaire contemporain du métissage*. Celui de Léa Parker fut pour les créateurs de la série un gage de jeunesse et de dynamisme. Celui d'Alice nous entraîne sur la voie classique du Métis perdu entre deux peuples. Dans « *Skins* », le thème du métissage se conjugue à ceux de l'adolescence et d'une crise civilisationnelle plus générale.

Léa Parker : quête des origines ou symbole de modernité ?

La série « *Léa Parker* »²⁵ n'est pas à proprement parler une « série pour la jeunesse », au sens pré-adolescent ou adolescent que l'on donne généralement au public de ce *genre sériel*. Néanmoins, ce programme fut la première série policière française créée à destination d'un public jeune, les 15-30 ans, s'adaptant ainsi aux usagers de la chaîne M6. L'héroïne, Léa Parker, interprétée par Sonia Rolland²⁶, mène une double vie. Officiellement simple archiviste à la police, elle est membre de la « Division des Opérations Spéciales », désignée par l'acronyme « DOS », une cellule secrète de la Police Nationale.

Le plus marquant pour nous chez cette héroïne est sa famille. Elle vit avec sa demi-sœur, Camille, qu'elle découvre au cours du pilote²⁷ de la série. Cette dernière est née d'un second mariage du père de Léa, après qu'il les a abandonnées, elle et sa mère. Plastrone, le patron de Léa, lui tient lieu de père de substitution, jusqu'à ce que l'on découvre qu'il est effectivement son véritable père.

Les « errances paternelles » de l'héroïne peuvent être facilement interprétées comme une quête des origines perdues puis retrouvées, un *motif narratif* plutôt classique dans la *caractérisation* dramatique d'un personnage de fiction. Le piège à éviter ici serait d'interpréter ce fait en résonance avec le métissage dont est issue l'héroïne, car cette thématique n'est pas réellement abordée dans la série – et c'est précisément ce point qui a attiré notre attention. Il en va de même pour un éventuel parallèle entre le motif de la double vie et celui du poncif qu'est la dualité identitaire du Métis. Voilà deux pistes que nous avons rapidement écartées. Pourtant, le programme reste intéressant à observer dans le cadre d'une réflexion sur l'imaginaire du métissage.

25 Nicolas Durand-Zouky, Jean-Benoît Gillig, Jeanne Le Guillou, *Léa Parker*, série policière, France, M6, 2004-2006, 2 saisons, 50 épisodes de 52 minutes.

26 Ex-Miss France, elle est née à Kigali, de père français et de mère rwandaise.

27 Premier épisode de la première saison d'une série, généralement utilisé comme programme-test avant de lancer la production du reste des épisodes.

Ce qui nous a interpellée en premier lieu est la façon dont les amis de Léa accueillent sa sœur. Précisons que celle-ci est blonde et blanche. Étant donné qu'elles sont censées être demi-sœurs et non sœurs, il n'y a pas d'incohérence. Toutefois, nous avons été surprise à l'idée que jamais aucun personnage de la série ne réagisse à la différence de couleur entre elles. Quiconque a grandi dans une famille « métissée » sait qu'il est difficile d'échapper aux regards étonnés ou aux questions dans ce type de situation. Le thème du métissage n'est donc jamais réellement questionné ou assumé sur le plan narratif. Il a pourtant fait l'objet d'un choix de casting évident.

En enquêtant sur ce programme, nous avons pu découvrir une première version du pilote, jamais diffusé à la télévision, dans lequel le rôle de Léa était tenu par une actrice « blanche ». Force est de constater que, parallèlement à ce changement d'interprète, les scénaristes ont conféré davantage de dynamisme et de caractère au personnage. Sonia Roland offre une image à la fois plus moderne et multiculturelle à Léa Parker, qui devient ainsi le symbole d'une France jeune et métissée, dans lequel, en outre, une plus grande variété de publics peut se reconnaître. Il faut également replacer ce choix dans le contexte d'une politique plus large de la Chaîne M6, dont l'objectif est de s'adresser à toutes les couches sociales et souhaitant, à cette époque, attirer son jeune public vers la case horaire du dimanche après-midi.

À cela, il faut ajouter une dimension qui relève davantage de *l'imaginaire de la femme métisse* ou, plus globalement, de la femme « *exotisée* ». En effet, la femme « *non-blanche* » est généralement perçue comme plus prompte à l'action et plus résistante que la femme « *blanche* », considérée, elle, comme délicate, fragile et possédant moins de « caractère ». L'apparition de Sonia Rolland a notamment ouvert la voie à de longues scènes de combats au corps-à-corps. Incontournables et récurrentes, ces scènes d'action « à l'américaine » firent rapidement partie de l'univers de la série et garantirent à l'époque son petit succès.

On ajoutera une dernière composante au personnage, celle de l'art du déguisement. Une fois de plus, cette caractéristique pourrait être hâtivement interprétée comme le symbole d'une capacité à « revêtir » des identités multiples. Toutefois, il faut bien s'en garder car, si l'on prend soin de replacer cette série dans son contexte « historique », on ne peut pas écarter un certain « effet de mode » suite à la diffusion, sur la même chaîne, de la série américaine « *Alias* »²⁸ dont l'héroïne rivalise elle aussi dans l'art du déguisement et des combats au corps-à-corps.

28 J.-J. Abrams, *Alias*, série d'espionnage, USA, ABC, 2001-2006, 5 saisons, 105 épisodes de 40-42 minutes. Le patronyme anglophone de l'héroïne tendrait d'ailleurs à confirmer le désir des créateurs de fabriquer un programme « à l'américaine ».

Alice dans « Foudre » : exotisme²⁹ et identités multiples

À l'inverse de nombreuses séries françaises pour adolescents, « *Foudre* »³⁰ est en grande partie filmée en extérieurs, en particulier en Nouvelle-Calédonie, donnant ainsi la part belle à l'*exotisme* et aux grands espaces.

Alice et Alex se rencontrent en France et tombent immédiatement amoureux. Mais un jour, Alice disparaît mystérieusement. Alex découvre alors que le père de celle-ci tient un ranch en Nouvelle Calédonie et sent qu'il doit s'y rendre pour la retrouver. Là-bas, il découvre que la jeune fille, née de père métropolitain et de mère canaque, est promise en mariage à une jeune Canaque qui s'est servi de la magie de son peuple pour jeter un sort sur les amoureux. S'ensuivent toutes sortes d'aventures, mêlant intrigues amoureuses, surnaturel, quête des origines, amitié, argent, écologie, etc.

Alice incarne parfaitement l'*imaginaires classique* de la Métisse à la fois belle, mystérieuse, perdue, capricieuse et passionnée. Même si elle vit majoritairement « à l'occidentale », l'*imagerie* d'Alice opère un retour constant à un certain « *exotisme* » et aux traditions. Dans un premier temps, elle rejette toujours celles-ci avant d'être obligée d'enquêter « en tribu », afin de déjouer les plans d'un méchant sorcier, contrecarrer une malédiction ou encore contourner un interdit tribal. En parallèle et d'une manière plus positive bien que le plus souvent *stéréotypée*, la série (re)visite toutes les îles et cultures d'Océanie.

Certaines séquences de la série traitent des rapports entre français de la métropole et locaux, lui conférant ainsi davantage de *réflexivité*. La jeune héroïne reproche notamment à l'un de ses camarades de se « prendre pour un Canaque », ne supportant pas le regard idéalisé qu'il peut porter sur cette culture. Au détour d'un épisode, on observe également un débat entre les parents de l'héroïne, pour savoir si elle doit ou non subir un rituel traditionnel.

29 Le concept « d'exotisme », que nous empruntons à l'histoire des idées littéraires, s'applique aussi bien aux décors qu'aux personnages. Les auteurs qui avaient recours à l'exotisme ne connaissaient pas nécessairement le pays dépeint. Les descriptions, souvent approximatives, pouvaient être construites sur des conventions ou d'après diverses lectures. Dans tous les cas, ils privilégiaient les éléments hauts en couleurs, que l'on pourrait qualifier de « pittoresques » ou « folkloriques », de telle sorte que les récits aient toujours le goût de l'étrange et de l'étranger. L'accent est mis sur une vie plus naturelle, plus dangereuse aussi. L'exotisme servait également de paravent, à la fois « couleur » plaisante et rupture avec le quotidien, il permettait de critiquer l'ordre établi sous couvert d'un déplacement de l'action dans un pays lointain. En outre, cet éloignement du quotidien amplifie les élans romantiques, le mystère et l'exaltation de l'aventure. Il se distingue du cosmopolitisme qui traduit au contraire la faculté de se sentir partout chez soi. Voir Henri Benac, *Guide des idées littéraires*, Hachette, Paris, 1988, « Exotisme », p. 181-184 et « Pittoresque », p. 386-387 ; Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 7-32.

30 Stéphane Meunier, *Foudre*, série romantique, d'aventure et fantastique jeunesse, France 2 (KD2A), France Ô, 2007-2011, 5 saisons, 144 épisodes de 23 minutes.

Enfin, la série prônant l'écologie et mettant en exergue la beauté des paysages, l'*exotisme* d'Alice est mis en scène par une omniprésence de la nature. On peut aussi fréquemment admirer la jeune fille partant seule à cheval, chassant parfois à l'arc.

L'*exotisme* dans « *Foudre* » est d'avantage qu'un simple décor et s'appuie fortement sur le métissage de l'héroïne qui devient ainsi un pont entre la culture des jeunes téléspectateurs et l'*imaginaire* proposé par la série. Ce passage est d'ailleurs clairement matérialisé dans le *pilote*, lorsque la jeune femme disparaît, attirant le récit vers les paysages de la Nouvelle-Calédonie. L'*exotisme* est ici un catalyseur de l'action, il lui donne naissance et devient source de rebondissements. Il confère davantage d'ampleur au romantisme, au mystère, ainsi qu'au sentiment de grande aventure. En déplaçant l'action dans des îles tropicales, « *Foudre* » offre un véritable souffle épique à un récit en réalité bien convenu et naïf, sortant les téléspectateurs de la banalité apparente de leur quotidien en métropole.

Les héros de « *Skins* » : entre diversité assumée et jeunesse en perte

La première particularité de la série « *Skins* »³¹ est son casting, quasi-entièrement renouvelé toutes les deux saisons, créant ainsi une nouvelle génération de personnages. Chacune d'elle est délibérément « métissée », donnant la part belle à la diversité. On y retrouve toujours un « white trash »³², un ou une homosexuel-le, un jeune connaissant des problèmes psychologiques ou familiaux importants, un ou plusieurs Métis et couples mixtes. En outre, la première génération comprend un jeune Musulman pakistanais.

« *Skins* » est une série politiquement incorrecte où la jeunesse se perd dans les débauches nocturnes, mêlant sexe, musique électro, *binge drinking*³³, pilules en tous genres, drogues, violence morale et physique. Ils échappent ainsi à l'ennui et à la dureté de leur quotidien, gangréné par la pauvreté, les problèmes familiaux, la petite délinquance et, pour la plupart, l'échec scolaire. Des thèmes rares dans les séries jeunesse y sont abordés tels que l'anorexie, l'abandon parental ou la mort. Parfois sombre, parfois désopilante, « *Skins* »

31 Jamie Brittain et Brian Elsley, *Skins*, série dramatique jeunesse, Grande-Bretagne, E4, Chanel 4, 2007-2013, 7 saisons, 58 épisodes de 45 minutes.

32 Nouvelle figure récurrente des cultures et fictions anglo-saxonnes, le « white trash » – traduit par « déchet blanc » – possède nombre des stigmates traditionnellement accolés aux non-blancs, à la différence qu'il est blanc. D'origine très modeste, au langage fleuri, cumulant le plus souvent problèmes financiers, psychologiques et familiaux, addictions, violence et délinquance, les personnages « white trash » font les beaux jours de nombreuses séries des années 2000.

33 Pratique consistant à boire le plus d'alcool possible, le plus vite possible, pour atteindre rapidement un état d'ébriété avancé.

se veut avant tout réaliste, ou du moins conforme à un imaginaire, celui d'une génération désenchantée, en proie au mal-être et à l'avenir plus qu'incertain dans une région économiquement meurtrie, l'action se déroulant à Bristol.

Toutes les institutions semblent dysfonctionnelles : justice, religion, école et, par-dessus tout, la famille. Les parents, centraux dans « *Skins* », ont tous renoncé à leur rôle, par fatigue ou frustrations personnelles, et c'est cette image pessimiste de l'avenir qu'ils renvoient à leurs enfants. La « crise identitaire » traversée par les jeunes protagonistes devient ainsi la métaphore, à peine voilée, d'une crise civilisationnelle et l'expression de craintes et d'interrogations collectives.

Si la série retient notre attention dans le cadre de cet article, c'est par la grande variété de relations amoureuses intercommunautaires et de protagonistes métisses qu'elle propose. Certes, la diversité – ethnique, religieuse, sociale et sexuelle – dans les castings est une nécessité législative et économique en Grande-Bretagne³⁴, mais « *Skins* » semble prendre cette donnée comme pilier central de son univers.

On découvre dans les premières saisons Jalenda, dite Jal. Clarinettiste, elle est la fille d'une ex-star du rap devenu producteur. Alors que l'héroïne a fait le choix de la musique classique, ses deux frères rêvent de devenir à leur tour des stars du rap, révélant ainsi un *métissage culturel* au sein même du noyau familial. On découvre dans la seconde saison que sa mère, qui avait quitté le foyer et réapparaît brutalement dans sa vie, est blanche. On apprend alors le métissage de la jeune fille, mais aussi les raisons de la rupture de ses parents, dont les « caractères » et les objectifs de vie n'étaient pas compatibles. Dans « *Skins* », la plupart des unions intercommunautaires connaissent en effet l'échec, et le plus souvent pour motif de trop fortes différences culturelles, au sens large du terme. Toutefois, dans l'histoire d'amour que la jeune fille vit avec Chris, c'est le destin qui les sépare lorsque celui-ci meurt à la fin de la seconde saison.

Une autre héroïne métisse fait son apparition dans les saisons 5 et 6. Dans le cas de Grace, c'est sa mère qui est noire et son père blanc. Malheureusement, le thème du métissage n'est que très faiblement abordé dans son cas, en particulier parce que la série devient moins profonde et moins réflexive au fil des saisons et les personnages moins finement *caractérisés*, plus *stéréotypés* parfois. La spécificité de Grace va en effet avant tout résider dans son côté « petite fille sage » et le motif narratif des amours impossibles est transposé, dans son histoire avec Rich, sur le front de leurs différences sociales – il est pauvre, elle riche –, mais aussi de leurs fréquentations – leurs deux groupes d'amis se détestent. De plus, Rich est décrit comme un mauvais élève, alors que Grace

34 Elle est en effet soumise à quotas, des chiffres surveillés, illégaux en France, mais obligatoires dans beaucoup de pays anglo-saxons. Éric Macé, « Comment mesurer les discriminations ethnoraciales à la télévision ? Une comparaison internationale », in Isabelle Rigoni, *Qui a peur de la télévision en couleurs ?*, op. cit., p. 241-264.

est la fille du psychorigide Principal du lycée. Les différences culturelles sont également déplacées vers leurs divergences en matière de goûts musicaux, elle fait de la danse classique tandis qu'il est fan de Heavy Métal.

Dans les saisons 3 et 4, le couple formé par Thomas et Pandora connaît lui aussi l'échec. Ici, la difficulté des *relations intercommunautaires* est explicitée. Thomas, d'origine africaine et catholique, immigré clandestin et francophone, se sent incompris par sa petite amie anglaise. Il cherche alors refuge auprès de son Église et d'une jeune fille, comme lui catholique et d'origine africaine, avec qui « il peut être lui-même ».

Si les thèmes du racisme, de l'islam, des relations intercommunautaires ou de l'homosexualité sont clairement traités dans « *Skins* », celui du *métissage* n'est pas totalement formulé. Il traverse pourtant l'ensemble de l'imaginaire et de l'imagerie de la série. Seulement, il est vécu ici comme un phénomène naturel et c'est au niveau symbolique d'une crise *civilisationnelle* et *générationnelle* qu'une lecture en termes de *crise du multiculturalisme* prend tout son sens.

Conclusion

Si dans « *Léa Parker* », le thème du métissage est contourné, mais cependant gage de modernité, de jeunesse et de dynamisme, avec Alice, dans « *Foudre* », celui-ci est d'avantage garant d'exotisme, de glamour et de mystère. Dans « *Skins* », en revanche, la diversité est le résultat d'une *créolisation* assumée et vécue comme naturelle, y compris dans ses difficultés. Les mésaventures des jeunes protagonistes deviennent ainsi la métaphore d'une société elle-même en proie à une crise existentielle.

Au-delà des questionnements identitaires qu'il peut incarner à l'écran – notons que la perte puis la redécouverte d'un parent reste tout de même un motif récurrent – le Métis peut être également pour certains scénaristes une solution pour jongler avec les identités et les communautés, les injonctions des quotas d'un côté – en Grande-Bretagne –, les tabous imprononçables de l'autre – en France. Le Métis serait-il la recette permettant de parler de « l'Autre » et de « Nous » à travers un même personnage ? De donner au spectateur la possibilité de s'identifier à un protagoniste à la fois « exotique » et proche ? Alibi fraternel, solution narrative ou incarnation de doutes identitaires, la figure du Métis est rarement questionnée pleinement dans les séries étudiées, mais sa présence témoigne pour nous d'un besoin d'interroger, ou d'éluder, la question du multiculturalisme.

Observer les imaginaires de l'*identité* et de l'*altérité* c'est aussi sonder la manière dont une société se représente et se définit elle-même, non pas d'un point de vue légal ou politique, mais d'une manière plus profondément ancrée, que l'on pourrait désigner, si nous nous aventurons dans un paradigme qui n'est pas le nôtre, comme inconsciente.

Nous nous demandions en introduction quels étaient les héros et donc les modèles d'identification proposés aux téléspectateurs-citoyens. De manière symptomatique, le métissage tend, dans les fictions, à devenir une *norme nouvelle*, voire une qualité recherchée. Dans notre monde « créolisé », que l'on pourrait qualifier d'*hyper-postcolonial*, parcouru par un nombre croissant de flux d'informations qui sont autant d'imaginaires, déchiffrer les *imaginaires du métissage* nous semble une piste pertinente pour éclairer nos *identités collectives et individuelles*.

« En prenant le monde, l'Occident s'est aussi fait prendre par lui. [...] La grande force des vaincus du marché-monde est d'avoir reçu en ajoutement les merveilles et les ombres des vainqueurs. Le plus difficile étant, non de les rejeter, mais de se défaire de leurs stérilisantes fascinations par un imaginaire libéré, par une poétique clairvoyante du Tout-Monde. Une plénitude optimale, loin des conquêtes, des aigreurs, des revanches et des soifs de dominations, et qui s'appelle mondialité. »³⁵

Julie Laffont

EA 4426 MICA

Université Bordeaux Montaigne

julelaffont@yahoo.fr

Résumé

Notre propos est d'observer nos *imaginaires occidentaux* contemporains, afin de comprendre comment ils (re)pensent les frontières entre « identité » et « altérité ». Ici, nous avons choisi de nous intéresser à la thématique du *métissage* et de la *créolisation* à travers un petit corpus de *protagonistes métis*, issus de trois *séries télévisées* destinées à la jeunesse, ouvrant chacun une porte différente sur l'*imaginaire du métissage*.

Mots-clés

Créolisation, métissage, imaginaire, séries télévisées, personnages.

Abstract

Our purpose is to observe our contemporary western imaginary to understand how they (re)think the boundaries between « identity » and « otherness ». Here we have chosen to focus on the theme of crossbreeding and creolization across a small corpus of metis protagonists, from three television series for youth, each opening a different door on the crossbreeding imaginary.

Keywords

Creolization, Crossbreeding, Imaginary, Television Series, Characters.

35 Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors la loi ?*, Paris, Galaade, 2007.

Numéros parus

- Numéro 1 **Varia**
- Numéro 2 **Aux marges de l'humain**
Études réunies par Jean-Paul Engélibert
- Numéro 3 **Narration et lien social**
Études réunies par Brice Chamouleau
et Anne-Laure Rebreyend
- Hors série **L'étrangement. Retour sur un thème**
de Carlo Ginzburg
Études réunies par Sandro Landi
- Numéro 4 **Éducation et humanisme**
Études réunies par Nicole Pelletier
et Dominique Picco
- Numéro 5 **Médias et élites**
Études réunies par Laurent Coste
et Dominique Pinsolle
- Numéro 6 **L'histoire par les lieux.**
Approche interdisciplinaire des espaces
dédiés à la mémoire
Études réunies par Hélène Camarade
- Hors série **Création, créolisation, créativité**
Études réunies par Hélène Crombet

La revue *Essais* est disponible en ligne sur le site :
<http://www.u-bordeaux-montaigne.fr/fr/cole-doctorale/la-revue-essais.html>



Direction du système d'information

Pôle production imprimée

Mise en page - Impression - Septembre 2015

► Dossier – Création, créolisation, créativité

- Avant-propos 7
Hélène Crombet
- L'ère de la création ? Approche psychanalytique du XXI^e siècle
à travers la pensée artistique 17
Cécile Croce
- Archipélisation du corps : la créativité au service d'un corps futur
individuel 29
Thomas Brunel
- Design et société : l'émergence de la figure du consommateur-designer
..... 43
Anne-Cécile Lenoël-Canas
- La société démocratique. Contre-, alter- et pluri-démocratie dans
la France des années 1970 57
Timothée Duverger
- Internet comme terrain de création linguistique : interrogations sur
le discours en ligne 73
Laetitia Émerit-Bibié
- La stratégie de la sensibilité chez Paul Valéry comme poétique d'une
relation créative de soi au monde 85
Renaud Subra
- Sémiotique de l'identité dans le discours sur l'identité nationale
..... 99
Leslie Sauts
- Le carnet de voyage, œuvre artistique transculturelle : de l'exotisme
et de la créativité 107
Pascale Argod
- Imaginaires de la créolisation et du métissage dans les séries télévisées
européennes. Entre jeunes perdus et jeunesse retrouvée 121
Julie Laffont

ISBN : 978-2-9544269-5-2

